

## Del Solís a Flor de Maroñas: *Ubú* de Enrique Permy y el teatro desde la travesía y la frontera

**Gustavo Remedi**

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

La investigación de los lenguajes escénicos emergentes a principios del milenio<sup>1</sup> me llevó a interrogar sobre el modo en que la pieza *Ubú Rey* de Alfred Jarry, símbolo de la primera vanguardia y devenida en “clásico”, reaparece en la escena montevideana en 2005 y 2006. Pero esta vez reaparece en el lenguaje del teatro de calle, o más exactamente en un espacio público, como parte de un proyecto de llevar el teatro a los barrios en el marco de las ferias culturales del Programa Esquinas que lleva adelante la Intendencia de Montevideo.

Desde el estreno de *Ubú* en 1896, las interpretaciones y adaptaciones de la obra en todo el mundo son innumerables. En América Latina destaca la versión del T.E.C. de Enrique Buenaventura de 1966 (Pianca). En España, la adaptación de Els Joglars, *Ubú President*, en 1995. En Uruguay, sobresale la puesta de Luis Restuccia en 1972 (Teatro Circular), la versión para niños de Luis Cerminara en 1973 (Teatro del Centro) y la de Horacio Buscaglia en 1998 (Teatro Circular) (Reyes, “Fuego y música”).

Lo inédito, entonces, no era tanto la representación de *Ubú Rey* en Montevideo, ni siquiera su puesta en la explanada del Teatro Solís en 2005, que, como apunta el crítico Jorge Arias, de alguna manera seguía estando en el

Solís, con todo lo que esto connota. Lo inédito residía en haberla sacado del teatro, ponerla en la calle y llevarla al barrio, como ocurrió en septiembre de 2006, cuando se representó en una plaza de Flor de Maroñas, situada en una zona de nuevas urbanizaciones, intersticial y periférica, y más tarde en el barrio La Teja. La crítica no registró ni consiguió procesar lo que significó este acontecimiento teatral, de modo que aquí nos interesa dedicarle la debida atención y reflexionar acerca del propio desinterés de la crítica.

### Contextos

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

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

Es en este marco y con este ánimo que en 2005 me llamó la atención y decidí ocuparme de *Ubú Rey* en la versión de Polizonteatro. Busqué a Enrique Permuy, su director, y nos fuimos hasta Flor de Maroñas, sin pensar en desiertos con beduinos agazapados y “plagados de leones” (Careri y Romito, citados en Ures 15).

### Jarry, *Ubú*, Permuy

Alfred Jarry (1876-1907) entra en la historia del teatro moderno a partir de su obra *Ubú Rey*, devenido en “tópico intelectual” (Arias) y “clásico de la vanguardia” (Reyes, “Rey que pensaba”). La obra, cuyo texto habría nacido “en 1886 en un liceo de Rennes como una farsa para marionetas destinada a ridiculizar al profesor de Física, que rompía con las convenciones teatrales” (Reyes, “Rey que pensaba”), fue estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L’Oeuvre de París, empresa del actor Lugné-Poë, con Firmin Gémier haciendo del personaje central (Brown 285). Jarry tenía 23 años recién cumplidos. Debido a su poética anti-naturalista, irreverente, grotesca, ligeramente anti-burguesa —la obra comienza con un “¿Cenaron bien?”, seguido de “[...] ¡Mierda!” (Berthold 227-8)— fue motivo de un cierto revuelo y leve escándalo (Wickham 222; Brustein 364-5). La pieza “legitimaba no solo al lumpenproletariado sino a su lenguaje prohibido: su medio y su circunstancia tanto como, peor aun, la vida soñada con toda su ausencia de ley” (Brown 285).

Se trataba de una poética que, según Hartnoll, luego retomaría el “teatro del absurdo” y el “teatro de la crueldad”, sustentada en la premisa de que “la vida humana no es lógica, el lenguaje verbal no sirve para comunicarnos” (260). Según tal pensamiento, “nuestro único refugio”—y posibilidad de vincularnos, hermanarnos y transformarnos— “está en la risa”, y su capacidad de desestabilizar, demoler, desarmar, descontracturar, igualar. Esto captaba el estudio de Mikhail Bakhtin sobre la tradición carnavalesca que da origen al discurso de la novela moderna y las formas populares en la Edad Media —la celebración de la carne, el lenguaje de la plaza, la contestación irreverente, etc. Bakhtin veía en estas prácticas maneras de enfrentar al poder, derrotar el miedo y hacer la vida más vivible, de vivir “la segunda vida” (14) en un orden cultural invertido.

Símbolo de egocentrismo, ambición, imbecilidad, falta de escrúpulos, crueldad, cobardía, haraganería y muchas cosas más, *Ubú Rey* inicia una serie de obras protagonizadas por el mismo personaje: *Ubú encadenado*, *Ubú cornudo*, *Ubú en la colina*, etc. En el programa de Polizonteatro se explica que



*Ubú Rey*, Enrique Permyu/Polizonteatro (Flor de Maroñas, Montevideo, 10 Set. 2006)  
 Archivo G. Remedi.

“Ubú es un personaje símbolo que expresa lo peor de la condición humana, el ego en su máxima expresión”.

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

Trata de una intriga y un golpe palaciego motivado por los maquiavélicos consejos de Madre Ubú y un deseo desenfrenado por cosas mundanas — morcillas, tierra, oro— en el caso de Ubú. En una posible versión “original” disponible, publicada en línea por Editorial La Bondiola, el texto consta de



*Ubú Rey*, Enrique Permuy/Polizonteatro (Flor de Maroñas, Montevideo, 10 Set. 2006)  
 Archivo G. Remedi.

cinco actos divididos en escenas breves (7, 7, 8, 7 y 4, respectivamente) más una canción. La estructura sigue la fórmula orden/alteración del orden/restauración. En su mayor parte, la acción sucede en escena, representándose de manera simple y caricaturesca, excepto en algunas escenas donde se cuenta lo que ha ocurrido o está ocurriendo en otro lugar (Escena 3 del Acto 2, 3, 4 y 5), o se rememoran y se resumen los sucesos (Escena 7 del Acto 4 y Escena 1 del Acto 5).

La intriga está poblada por una amplia galería de personajes o arquetipos sociales apenas esbozados y desarrollados, verdaderos fanticos. Entre ellos destacan: Ubú y su esposa, los conspiradores; el Capitán Bordure, cómplice

en la traición y luego traicionado; el Rey Vencesla y la Reina Rosemonde; sus hijos, Boleslas, Ladislas y Bougrelas, el cual sobrevive y que junto al Emperador Alexis recupera el trono de Polonia; seguidos por generales, nobles, magistrados, financistas, soldados, palotinos, el pueblo, espectros, sombras, etc.

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

El *Ubú* de 2006 de Polizonteatro<sup>2</sup>, en versión y dirección de Permuy, mantiene el esquema circular de la trama (orden-golpe-restauración) y reafirma el carácter festivo del original a causa de la “vigencia del contenido y el lenguaje” (Polizonteatro). La fábula cobra vigencia y sentido en relación a la pasada dictadura y también a la lucha que no cesa por el poder en Uruguay, entre los valores y los anti-valores. Los personajes<sup>3</sup>, que son bastante menos, aluden a ese contexto e historia local. No hay dos bandos sino tres, conformando dos ejes de conflicto<sup>4</sup>, puesto que además de los dos que luchan por el poder se hallan los subalternos de unos u otros y 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 y el Príncipe Pobrelao. Aparte de la referencia histórica y política, el individualismo y el egoísmo rampante y sin límites, que es parte de la cultura consumista y el hedonismo indiferente, dotan a la pieza y a su representación de un significado y actualidad adicional.

La fábula, adaptada a un espectáculo al aire libre, es todavía más esquemática y simplificada. Traducida a una estética de circo y de *clown*, deviene más visual, corporal y acrobática. Por contrapartida, tiene menos diálogos

y parlamentos, con lo que pierde una parte importante de la mordacidad y fuerza iluminadora y demoledora de la original<sup>5</sup>. Las instancias de participación y juego, en cambio, acercan, agregan y enriquecen la versión original al subrayar la experiencia estética de la fiesta, la burla y la derrota del poder.

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

Por supuesto, muchos son los problemas y las preguntas que se podrían abordar. A efectos de este trabajo, nos detendremos en tres. Primero, examinaremos la respuesta de la crítica. Segundo, hablaremos de la decisión de sacar *Ubú* a la calle y hacerla en una plaza de Flor de Maroñas y su significado teatral, con el objetivo de deslindar *Ubú Rey* del proyecto más problemático



*Ubú Rey*, Enrique Permyu/Polizonteatro (Flor de Maroñas, Montevideo, 10 Set. 2006)

Archivo G. Remedi

de “llevar la cultura al pueblo”, a los que no la tienen, para “civilizarlos” y “salvarlos”. Finalmente, analizaremos el tema de “los bajos instintos” —que caracterizan a *Ubú*— como pulsiones desbocadas e incivilizadas. Este último punto admite dos lecturas contradictorias e irreconciliables, las cuales podrían resumirse como “la razón de la panza” versus “la razón del ombligo”, conceptos que se discutirán más adelante.

### **Dentro y fuera del radar de la crítica**

La crítica es quien define y legitima el teatro: lo que es teatro y lo que no es, lo que vale o no vale la pena ver o hacerse. Es la que, como un ilusionista, muestra o vuelve invisible, y también la que contribuye a sentar las bases de la lectura del teatro, es decir, la que predispone y encuadra nuestra relación con el teatro. En *El inconsciente político*, Fredric Jameson nos recordaba que nunca nos encontramos con la “obra en sí”, sino que ésta es siempre mediada y “administrada” por la cultura de la que somos parte, en particular por la institución teatral de la cual la crítica —el comentario— son una parte. En esto reside la propuesta de Jameson de metacomentario y de metacrítica, que consiste en intervenir y efectuar una crítica en la forma que se nos hace ver y vivir el teatro, y proponer otras formas de hacerlo.

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

Si lo que hace al teatro es que no es ni un texto, ni un edificio, ni una representación, sino un acontecimiento único e irrepetible que tiene lugar en

un espacio físico y concreto compartido por personas igualmente concretas —los actores, el público— en tiempo real, a fin de establecer un vínculo y una experiencia estética e impactar, de diversas maneras en los participantes, la crítica parece no ocuparse de nada de lo esencial y propiamente teatral. Dadas las características formales originales del *Ubú* de Jarry —caricaturesca, descoyuntada, histriónica, personajes planos, trama esquemática simple, conflicto en extremo elemental— acaso no había mayor desafío en llevar *Ubú* a la explanada del Teatro Solís. Distinto fue el caso de lo acontecido en Flor de Maroñas, que tuvo lugar en medio de una *kermesse* un domingo de primavera, ante un público maravillado. Ese público, si no contamos el teatro de carnaval, en muchos casos disfrutaba por primera vez de un espectáculo de teatro, de un espectáculo en su barrio y de la diversión que ofrece juntarnos en torno y reinos a costas de *Ubú* y celebrar la derrota simbólica de su mundo, que es la posibilidad de imaginar y vivir por anticipado —artísticamente— otra forma de entender y vivir la vida.

### La panza y el ombligo

Aparte de los temas shakespereanos de la ambición, el poder y la traición, los que Jarry reelabora cómicamente, el atractivo de *Ubú* es que simbólicamente condensa y permite dramatizar un conflicto entre la razón egocéntrica (“la razón del ombligo”), presentada aquí críticamente, y las fuerzas de la vida (“la razón de la panza”), instalando un conflicto de clases. En este doble carácter que presenta el personaje radica la posibilidad de un tratamiento festivo-carnavalesco de la crítica al autoritarismo burgués y, en última instancia, la capacidad de calzar a la perfección con el marco de festival y feria donde se concibe y proyecta su representación.

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

En cuanto a “la razón de la panza”, podemos asociarla a los apetitos, deseos y necesidades humanas más básicos, materiales y elementales, los que están vinculados a la vida, la sobrevivencia, la reproducción, etc. Por supuesto, también encaja aquí el amor carnal, consorte de Doña Cuaresma. También podemos

asociar “la razón de panza” a los pequeños placeres: una buena comida, un buen postre, un buen vino, el placer del banquete en tanto ocasión para estar y disfrutar en comunidad, entre amigos. En la antigua Grecia, los banquetes fueron indisociables de la fiesta, y el simposio era una ocasión para beber juntos. Ambos eventos estaban vinculados al gasto fístico, que no es otra cosa que “tirar la casa por la ventana” y “perder el tiempo” (Morandé)— disfrutando, bailando, liándose, anatema de la racionalidad burguesa.

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

Dicho esto, es preciso distinguir y separar “la panza” de Ubú del “ombli-go” que señala la espiral y que más que al convivio, la fiesta y el simposio, aluden a su soledad —la soledad del poder. Sobre todo, se refiere a su egocentrismo, el hacer e imaginar que el mundo gira o debe girar en torno a él y a sus necesidades materiales o espirituales.

La espiral abre una perspectiva a la “sicología profunda” y a la poética que estructuran a Ubú el personaje y a todos los personajes que se disputan y alternan en el poder en la obra. La “razón del ombligo” no es otra que la modernidad europea secuestrada por la razón procustea burguesa (Quijano), la que organiza y da sentido al mundo en función del beneficio económico y político propio, cueste lo que cueste, caiga quien caiga. Augusto Boal ya nos advertía acerca del individuo moderno sin trabas ni escrúpulos en *La Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo, mientras Walter Mignolo nos ha mostrado el otro lado, el lado oscuro del Renacimiento europeo, José Carlos Mariátegui la inmoralidad de la República, Walter Benjamin la barbarie de la civilización, Alejo Carpentier la doble moral de la Revolución francesa y el Tirano Ilustrado, y así sucesivamente.

La espiral en la panza desproporcionada de Ubú —¿o es Próspero, disfrazado?— brilla ahora como un símbolo de la Modernidad, la misma Modernidad que deja tantas panzas vacías y tantos que luchan por su panza. Como José Enrique Rodó, Jarry también se confundió y barajó “la razón de la panza” con “la razón del ombligo”. Acaso sea preciso separarlas y mostrarlas como contradicción. Esta ambigüedad no esclarecedora, producto de la época —los últimos años del siglo XIX— es la que hoy admite e invita,

por un lado, a festejar y a recocijarnos con el mundo grosero y grotesco de Ubú, y por otro, condenar su crueldad y egoísmo, la farsa tragicómica de un mundo atrapado en una sucesión sin fin de intrigas, golpes y palacios.

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

### **Del Solís al barrio**

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

En respuesta a una noción de “frontera” que proviene del paradigma dominante “civilización y barbarie” y del discurso épico, en tanto borde y lugar de un otro imaginado como amenaza y sujeto a negar (“ningunear”), someter, educar y asimilar, la frontera se puede pensar alternativamente como un lugar de encuentro, experimentación, intercambio y transformación. Volver a mirar el mundo desde la frontera y desde una situación fronteriza (Remedi, “Teatro de frontera”) —Eugenio Barba diría que es la zona del “Tercer Teatro”— nos ofrece la posibilidad de “la doble conciencia” (Mignolo) y de la crítica y superación de ambas.

Es preciso sumar, por lo tanto, la noción de “convivio” (Dubatti, *Estudios teatrales*) y “liminaridad” (Turner; Schechter; Diéguez), es decir, aquello que acontece antes y después pero que es una parte importante del acontecimiento y la experiencia social y cultural y también conforma nuestros marcos de lectura y nuestros propósitos de significación. Si le agregamos a nuestra ecuación “la frontera” —ese lugar donde me encuentro con otros y las cosas se ven de un modo nuevo— arribamos a la noción de “travesía”.

La travesía —que es movimiento, que es siempre particular, vivencial, regenerativa, proteica— transforma el convivio teatral en otra cosa: un

convivio teatral intersocial e intercultural acorde al proyecto de la transmodernidad (Dussel). Dicho proyecto es la respuesta a la crisis y crítica de la Modernidad occidental real históricamente corroída y pervertida por la razón instrumental (Quijano) en detrimento de la razón emancipadora. Sustenta y promueve racionalidades y modernidades-otras canceladas, desplazadas y subyugadas, las que recuperamos para la transmodernidad.

El acontecimiento y la experiencia estética convivial, entonces, no suceden en un lugar neutro o abstracto, ni artificial pero naturalizado, sino en lugares geográficos, sociales y culturales específico-concretos. Estos, además, requieren un desplazamiento —un ir a otro lugar, cargando nuestras dudas, ignorancias y miserias propias— y el compartir del espacio y del tiempo con otros, poniéndonos en situación de subalternidad, desnudez, incapacidad e incomodidad. Dicha experiencia está atravesada por toda clase de diferencias, asimetrías y conflictos, incluso los sociales, culturales y estéticos. No obstante, a diferencia del proyecto colonial-modernizador, esta vez se trata y se va en busca de una experiencia mutuamente gratificante, aleccionadora y vivificante, es decir, un aprendizaje, un crecimiento, una transformación. Parodiando a Néstor García Canclini y su ensayo “El consumo sirve para pensar”, aquí diremos que la frontera “sirve para pensar”. Según Mignolo, el pensamiento fronterizo sirve para pensar de otra manera, para ver y aprender otras cosas, para ensayar otras formas de hacer e imaginar posibilidades ayer obturadas, pero hoy, acaso, posibles. Como dice Thompson, “Todavía se podrían ganar en Asia o en África causas que se perdieron en Inglaterra” (6). Ir al encuentro de la frontera es ir al encuentro de valores, modos de vida y posibilidades desplazados por la modernidad pero necesarios para el proyecto alternativo e inclusivo de la transmodernidad.

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

Lo carnavalesco celebra el cuerpo, la vida, la sensualidad, el juego, la sexualidad y la fertilidad. También abre un espacio en el que se instalan el deseo y la utopía del mundo al revés, y se combate el temor; se vuelve a vivir o se vive de verdad (Bakhtin). Esto cobra aun más relieve en contextos de privación y miseria, de desequilibrios grotescos entre el plano de los ideales proclamados y las realidades materiales, de descrédito de la palabra y elaborados discursos que suelen ocultar la injusticia o la explotación. Estas situaciones florecen especialmente durante las tiranías, pero no solamente en ellas: en 2006, las tiranías son otras, menos tangibles y visibles. Cuando “la vida humana no es lógica y el lenguaje verbal ya no sirve para comunicarnos” (Hartnoll 260), el encuentro, el intercambio y la comprensión requieren reconstruirse sobre otras bases. Ellos incluyen la igualdad, el respeto y la solidaridad, el renacimiento que propician la poética y la estética carnavalesca.

Retorno ahora al acontecimiento de realizar *Ubú* en la explanada del Teatro Solís y en la Plaza Flor de Maroñas. Respecto a lo primero, pese a tener lugar en un espacio abierto no se trata estrictamente de un teatro de calle. Se trata de una clase especial, teatro para espacios abiertos, la que es diferente a una performance, una intervención teatral o a una obra de teatro espontáneo realizado ante un público desconfiado y no cautivo, un público que es tomado por sorpresa. El lugar escogido mantiene la obra dentro de un espacio donde uno espera ver este tipo de espectáculo. Es cierto que es al aire libre y gratuito, pero no es del todo sorpresivo y convoca a un público socializado en el consumo de teatro culto, que va a ver el espectáculo anunciado. La apuesta por un lenguaje visual, corporal y espectacular en detrimento de diálogos y parlamentos, la simplificación y abreviación de la pieza a fin de atraer y mantener un público inicialmente menos predispuesto y siempre a punto de irse tiene como contrapartida el acierto de una escenografía relativamente simple<sup>6</sup> que hace de llamador y contribuye a crear el efecto espectacular y la magia del teatro.

En cuanto a su versión barrial, el acontecimiento adquiere y se carga de una mayor sorpresa y atractivo, por inusual y desacostumbrado, aun si ocurre como parte de una “feria cultural”. También se aprovecha de la tradición de los espectáculos de carnaval que visitan los teatros abiertos linderos que existen en las plazas —pero que Permuy no utiliza—, y de un público acostumbrado a asistir y participar de tales espectáculos. De hecho, *Ubú Rey* puede leerse como una variedad extrañada de parodia o extenso cuplé, una de las partes del espectáculo de murga. Sería perfectamente aceptable como espectáculo de parodistas, una de los géneros tradicionales del carnaval montevideano, junto a las murgas, las humoradas, las comparsas, las revistas y las escuelas.

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

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

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

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

### **Conclusión: el teatro fuera de los teatros**

La puesta de *Ubú* en Flor de Maroñas —y más tarde en otros barrios obreros y populares— se suma así a una larga lista de experiencias que imaginamos como “un teatro fuera de los teatros” y que son el objeto de una

agenda de trabajo de investigación teatral que en el caso de Uruguay apenas se ha comenzado a transitar.

El estudio de este tipo de obras y puestas nos presenta, sin embargo, una serie de desafíos. Por un lado, nos obliga a prestar atención y a desarrollar una sensibilidad para reconocer y analizar lo que acontece fuera de los espacios teatrales institucionalizados (los teatros del Centro), en la periferia y las fronteras del sistema teatral, los extramuros de la ciudad letrada. A la vez, nos conmina a desarrollar nuevas formas de acercamiento, nuevos criterios y categorías y nuevos modos de intervención analítico-interpretativa. Por ejemplo, en cuanto a hacer teatro en otros espacios sociales y culturales, históricamente tendemos a operar sobre la base de la noción de “llevar” la cultura, lo cual es una noción unidireccional y estática, o sobre la base de un repertorio preestablecido de espacios escénicos, poéticas y géneros. El *Ubú* en Flor de Maroñas, en cambio, revela una forma de hacer teatro no solamente afectada —contaminada, alterada— por la travesía y la intemperie (en el sentido de estar afuera y fuera del resguardo, las certezas, la tranquilidad y las expectativas de la cultura propia) sino como forma de experimentación y encuentro productivo. A la vez que llevamos algo, nos traemos algo también; intervenimos pero salimos al menos ligeramente transformados. Salimos cambiados, no solamente en términos cognoscitivos, vivenciales y políticos, sino también en la medida que conocemos otras realidades y vivimos otras experiencias que nos sacuden, conmocionan, enriquecen y cuestionan (invisibles, inconcebibles o lejanas/ajenas desde el lugar de los teatros del centro). En términos de solvencia técnica, teatral y estética, debemos anticipar, ajustar, improvisar y hasta dejarnos cambiar a fin de acomodar lo que queremos hacer y lo que queremos llevar en función de destinatarios y públicos —resistentes, desafiantes, irreverentes— que también se expresan y buscan construir sociedad mediante la cultura. Aparte del propósito de reconstrucción del tejido ciudadano que persiguen estas incursiones en los barrios —es decir, del reconocimiento e integración de las personas a la ciudadanía— esto tiene como valor agregado una experiencia estética inédita, una creación artística y un enriquecimiento de los temas y las formas de pensar y hacer teatro. En última instancia, resulta en un desarrollo del sistema teatral nacional. Mediante un teatro en travesía, la frontera deja de ser, pues, el lugar de la no-cultura, el lugar vacío que hay que llenar o el lugar “a vencer”, y deviene un lugar de experimentación y síntesis, no sólo de otro teatro sino también de otra cultura y otro futuro posible.

## Notas

<sup>1</sup> Una versión preliminar y más breve de este trabajo fue presentada en el pasado IX Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, 15-17 de octubre de 2013.

<sup>2</sup> Polizonteatro es una compañía de teatro independiente formada en 1994 que ha concebido y realizado varios espectáculos en espacios abiertos (Popol Vuh, Ancestros, Circo Polizón, Aserrín Aserrán) además de otras propuestas teatrales.

<sup>3</sup> Esta versión es concebida para doce actores. Padre Ubú es representado por Marcel Sawchik, Madre Ubú por Graciela Abeledo. También actúan: Darío Campalans (Capitán), Jorge Martínez (Rey), Maca Marchand (Reina), Pablo Isasmendi (Príncipe), María Baldizán, Horacio Camandulle, Verónica Chmiel, Gabriel López. Música y canto: Daniel Pollo Piriz y Berta Pereira.

<sup>4</sup> Se replica así el modelo original donde aparte del conflicto entre personajes encumbrados y de la misma clase que se disputan el poder (el conflicto horizontal) se agrega el desafío que presentan los personajes subordinados (un conflicto vertical, de clase). En la comedia *La tempestad*, el conflicto entre Próspero (legítimo Duque de Milán) y Antonio (su hermano, el usurpador) se cruza con otro que enfrenta a Próspero, Ariel y los otros espíritus a su mando contra Calibán (expropiado de su isla y esclavizado), Sícórax (su madre y “bruja”) y sus aliados circunstanciales, Trínculo (el bufón) y Estaban (despensero borracho).

<sup>5</sup> Algunos problemas técnicos a la hora de la representación, como el imperfecto funcionamiento de los micrófonos y la amplificación, contribuyeron a magnificar este déficit.

<sup>6</sup> Simple pero no exenta de cierta complejidad, puesto que requiere transportar y armar la estructura de andamios, los carros, instrumentos y equipos de sonido, etc. El espacio central donde se desarrolla la mayor parte de la acción supone asimismo disponer de un lugar lo suficientemente amplio y con ciertas características, capaz de albergar además la estructura y el público.

## Obras citadas

Arias, Jorge. “Ubú por Polizonteatro en la explanada del teatro Solís”. *La República* 11 dic. 2005. Web.

Bakhtin, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003. Impreso.

Barba, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997. Impreso.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental, 1990. Impreso.

Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Vol 2. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974. Impreso.

Boal, Augusto. *El teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974. Impreso.

Borba, Juliano. “El teatro ocupa los espacios públicos. Las políticas de los imaginarios urbanos”. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* 3.4 (2008). Web. Agosto 2013.

Brockett, Oscar. *History of the Theater*, 5a ed. Boston: Allyn & Bacon, 1987. Impreso.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. 1968. Barcelona: Península, 1986. Impreso.

- Brown, Frederick. *Theater and Revolution: The Culture of the French Stage*. Nueva York: Vintage/Random House, 1989. Impreso.
- Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1991. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL, 2007. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Micropoéticas 1*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot, 2011. Web. Set. 2013.
- Dussel, Enrique. "Transmodernidad e interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación". México, D.F.: UAM-Iz, 2005. Web. Marzo 2013.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Barcelona: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Hall, Stuart, "Encoding/Decoding". *Culture, Media, Language*. Eds. Stuart Hall et al. Londres: Hutchinson, 1980. 128-38. Impreso.
- Hartnoll, Phyllis. *The Theatre: A Concise History*. Nueva York: Thames and Hudson, 1989. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985. Impreso.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. Londres: Routledge, 1993. Impreso.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP, 1981. Impreso.
- Jarry, Alfred. "Ubu Rey". *Cooperative Cultural La Bondiola*, s.f. Web. Set. 2013 <[http://labondiola.com.ar/publishing/ubu\\_rey/](http://labondiola.com.ar/publishing/ubu_rey/)>.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo: De Juan Moreira a los independientes. 1886-1967*. Montevideo: Tauro, 1968. Impreso.
- Mignolo, Walter. "La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)". *C y E* 1.2 (2009). Web. Agosto 2012.
- Morandé Court, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago: Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica, 1984. Impreso.
- Pelletieri, Osvaldo. "Cómo hacer la historia del teatro argentino". *Gestos* 17.34 (2002): 59-68. Impreso.
- Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990. Impreso.
- Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968. Impreso.
- Polizonteatro. "Ubú en versión y dirección de Enrique Permy. Programa y ficha técnica". Impreso.
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988. Impreso.
- Remedi, Gustavo. "Teatro de frontera, espacios contaminados: Argumentos desde la transmodernidad". *Teatro, memoria, identidad*. Ed. Roger Mirza. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2009. 83-99. Impreso.

- \_\_\_\_\_. "La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo del sistema teatral nacional". *Latin American Theatre Review* 38.2 (2005): 51-71. Impreso.
- Reyes, Carlos. "Fuego y música en vivo para el rey de la locura: *Ubú Rey* en la explanada del Teatro Solís". *El País*. Ediciones El País, S.L. 9 de nov. 2005. Web. Julio 2013.
- \_\_\_\_\_. "El rey que pensaba con el estómago: En la explanada del Teatro Solís, el espectáculo callejero '*Ubú*' ofrece un clásico con acción, música y diversión". *El País*. Ediciones El País, S.L., 10 de feb. 2006. Web. Julio 2013.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985. Impreso.
- Schechter, Joel. *Durov's Pig: Clowns, Politics and Theatre*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1985. Impreso.
- Thompson, E. P. Prefacio. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica, 1989. xvii. Impreso.
- Turner, Víctor. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1987. Impreso.
- Ures, Mariana. "Hic sunt leones: *Stalker* en Montevideo". *La Diaria*. 25 de marzo 2008: 15. Impreso.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de América Latina y España*. Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura, 1988. Impreso.
- Wickham, Glynn. *A History of the Theatre*. Londres: Phaidon, 1994. Impreso.