

## LA PUESTA EN ESCENA DE LA COMUNIDAD: LA PLAZA SEREGNI Y LA “ESTRATEGIA POR LA VIDA Y LA CONVIVENCIA”

Gustavo Remedi  
Universidad de la República, Uruguay

*Partiendo de nociones tales como espacio público —en tanto lugares de encuentro social accesibles a la ciudadanía donde se ponen en juego símbolos, afectos, ideas del mundo y de la vida y se conforma la opinión pública—, de teatro y teatralidad social —y de categorías analíticas e interpretativas del análisis teatral— y del análisis de signos y discursos verbales y no verbales, proponemos interpretar la concepción, diseño, realización y uso de la Plaza-Parque Líber Seregni (construida en 2012 y erigida en modelo a replicar en el marco de una “Estrategia por la vida y la convivencia”) en tanto guión y puesta en escena de una idea de comunidad y convivencia. Nos guían algunas preguntas: ¿qué idea de comunidad y de convivencia se imagina y dramatiza en la Plaza? Parte de la respuesta reside en visualizar esta intervención a lo largo de tres ejes: en tanto guión y conjunto de escenas para ser representadas, en tanto acontecimiento convivial, vivencia y experiencia realizativa-transformadora, y en tanto presentación frágil de una realidad imaginaria y deseable, mimesis de nada, en suma poética.*

**Palabras clave:** espacio público, teatralidad social, puesta en escena, comunidad, convivencia

### ***I. Habla la ciudad***

La Plaza Seregni fue inaugurada en 2009. Está emplazada donde se hallaban unos depósitos abandonados, causa de diversos problemas sociales y urbanos. Los propósitos y contenidos de la plaza fueron ideados y propuestos por los vecinos del barrio Cordón Norte, un barrio de sectores de clase media y popular, en el marco del programa Presupuesto Participativo, creado por el Gobierno Municipal en 2005. La iniciativa vecinal fue desarrollada por la División Espacios Públicos y diseñada por el arquitecto Carlos López Quagliata. Rápidamente apropiada por los vecinos, entronca, con diferencias, con las políticas públicas urbanas acometidas durante el primer batllismo. En ese sentido la Plaza hace eco de otras

iniciativas urbanas “democrático-populares”: la Rambla, los parques urbanos (el Parque Rodó, Prado, el Parque Baroffio), las plazas de deportes barriales, las calles peatonales. Se opone a los espacios organizados en torno al consumo, donde las personas son interpeladas en tanto consumidoras (avenidas comerciales, shoppings, supermercados, lugares turísticos), al ámbito privado y a una espacialidad suburbana que suele significar homogeneidad, entropía, miedo a los otros.

Debido a su potencial simbólico y teatral ha acogido diversas instancias ceremoniales: su inauguración en 2009, con presencia de las máximas autoridades nacionales, “la chuponeada masiva” de 2012, el Día Internacional del Juego (mayo de 2012), la maratón radial “La prensa es mujer” (marzo de 2013), entre muchas otras. Durante su discurso de inauguración, el entonces Intendente de Montevideo, Ricardo Ehrlich —actual Ministro de Cultura— destacó la necesidad de que en las ciudades existan sitios (públicos) como la nueva Plaza, que sirven para que los ciudadanos se encuentren, “para querer y sentirse queridos” (*Montevideo Portal* 16.11.2009)

La Plaza Seregni puede interpretarse, entonces, como la *puesta en escena* de un discurso de comunidad y de *una idea* de convivencia. Su análisis como tal descansa sobre la premisa de que en ésta se representa —se dramatiza— una serie de problemáticas sociales y culturales que hacen al Montevideo actual, más y mejor que en cualquier obra de teatro. Entre ellas destaca la promoción y defensa de los Derechos Humanos, entendidos como el desarrollo de la persona y de una vida digna en un ámbito urbano. La Plaza es presentada, en suma, como un lugar deseado y deseable —a medio camino entre la realidad y la ficción— donde se abre espacio para otras formas de vida. En tanto “acontecimiento teatral” (Dubatti 2011), la Plaza Seregni es al mismo tiempo: a) una “experiencia”, en cierto sentido mostrativa y anticipatoria, que deja una vivencia, una huella, y opera una transformación en los participantes y también en el barrio y la ciudad; b) una “representación” del mundo y de la vida: un mundo ilusorio o imaginario respecto a la vida en “la comunidad”, “la convivencia ciudadana”, la vida urbana; y c) una escena y guión ofrecidos como modelos a ser replicados y vueltos a representar en otros barrios: teatralidad primera de otras teatralidades sociales.

En 2010, la Plaza Líber Seregni fue seleccionada, junto a la Plaza de la Estación Peñarol (centro de un barrio ferroviario), para representar a Uruguay en la VII Bienal Iberoamericana de

Arquitectura y Urbanismo de Medellín, cuyo tema en dicha edición fue, precisamente, la integración ciudadana (*La República*, 3 de junio de 2010). Más recientemente ha sido adoptada como modelo a replicar como parte de las intervenciones en el espacio público de la “Estrategia por la Vida y la Convivencia”. Según la Estrategia, la replicación, representación y vivencia debe proseguir por otras zonas críticas (“Plan 7 zonas”); cuatro en la periferia de Montevideo: Marconi, Chacarita de los Padres y Santa Teresa, en la Cantera del Zorro y Siete Manzanas de Ituzaingó, y tres aun más periféricas: Villa Manuela, Barros Blancos y Vista Linda y Barrio Obelisco en Las Piedras (“FA organiza encuentro de vecinos con ministros”).

## ***II. El discurso de la estrategia: indicios de una imaginación dramática***

En respuesta al problema de la inseguridad y la violencia social —real o percibida—, en junio de 2012, el Poder Ejecutivo elaboró un “plan de acción integral” denominado “Estrategia por la Vida y la Convivencia”. Las palabras y figuras a las que recurre este documento programático aportan indicios del simbolismo buscado a partir de la organización del espacio, el tiempo y los cuerpos. La idea de una acción integral y de intervenir en el plano estético o sensual se corresponde con las características del espectáculo total, en el que confluyen distintos códigos —escénicos, corporales, verbales, visuales, etc.— y apuntan a crear un vínculo y una experiencia más incisiva y duradera (Remedi *Las bases...*). Entre las intervenciones contempladas en la misma se incluye el equipamiento (“de alta calidad y fino sentido estético” [“Estrategia...” 17]) y “el uso intensivo de los espacios públicos” (“Estrategia...” 16), con el objetivo de “mejorar el contacto cara a cara”, “mejorar la cohesión social y la convivencia” y “garantizar el derecho a la ciudad” (“Estrategia...” 17).

Siguiendo el modelo de las plazas, parques urbanos y plazas de deportes de principios del siglo XX se aclara: “estos espacios se deben transformar en la expresión concreta de una modalidad de convivencia intergeneracional e interbarrial” y “pretende ser un ícono y una metáfora de la apuesta por reconstruir la trama urbana” (“Estrategia...” 17). La idea de “reconstruir” la trama —no de construir— deja entrever, asimismo, la idea del paraíso perdido o arcadia batllista y neobatllista, de una sociedad más igualitaria e integrada, con la que se vuelve a soñar y que ahora se desea recrear. Sueño hecho plausible en no poca medida a razón

de la recuperación económica de la última década tras la asunción al gobierno de la coalición de izquierda en 2005.

La intervención espacial —la construcción de una escena y una serie de acontecimientos dentro de ella— funciona además como un microcosmos o un teatro dentro de un teatro mayor: el barrio, escenario en el que se contempla la participación, en una gran *Festspiele* o performance colectiva (Borges), de una amplia gama de actores: la policía contrarrestando el crimen organizado, el Ministerio de Desarrollo Social con sus diferentes programas de asistencia social y económica, la Intendencia limpiando e iluminando plazas y calles, reconstruyendo las obras de infraestructura (calles, saneamiento, tendido eléctrico), las guarderías y merenderos populares, las escuelas y liceos, las familias (“Plan 7 zonas”). Enfocándonos en la Plaza Seregni, escogida como prototipo y modelo exitoso, nos proponemos, primero, argumentar en favor de una lectura dramática del espacio urbano y la actividad social que en él tiene lugar y, segundo, preguntarnos de qué clase de drama se trata.

### ***III. El show debe continuar: Derechos Humanos, desarrollo humano y derecho a la ciudad***

“No hay mayor dictadura que la de la miseria:  
Ella lleva en sí el origen de todos los renunciamentos  
y el germen de todas las sumisiones”.  
Emilio Frugoni, Placa de bronce en el Callejón de la  
Universidad

La concepción y ejecución de la Plaza Seregni se enmarca en un plan de intervención cultural que se propone efectuar una serie de cambios en los comportamientos y relacionamientos sociales mediante la manipulación formal, sensual y simbólica del espacio, guiado por una serie de principios y valores. Estos principios y valores se apoyan, a su vez, en el discurso de los derechos humanos. Se trata, no obstante, de una noción ampliada y al mismo tiempo más estricta o rigurosa de los derechos humanos, no limitada a los fenómenos asociados a la represión política de los 70 y que apunta al respeto de una vida digna y el desarrollo de la persona en múltiples dimensiones: económica, social, política, cultural, etc. (Remedi “Esqueletos...”).

Como resultado de los golpes de Estado y las dictaduras de los años 70, la problemática de los derechos humanos se enfocó, razonablemente, en la clausura de las instituciones democráticas, la represión política, la censura, los encarcelamientos, las torturas, asesinatos y desapariciones políticamente motivados. Hoy, como en los años 60, la agenda de los derechos humanos se ha vuelto a enfocar en la dimensión social, económica y cultural (derecho a la vivienda, a la salud, a la cultura, etc.). Más específicamente, en las circunstancias de pobreza y marginalidad, discriminación étnica, de género y etaria, que se hallan en la base de la explotación y la exclusión, pandemia que afecta a nuestras sociedades modernas y globalizadas, extremadamente desiguales e inhumanas, y que se expresa en la segregación espacial, el conflicto y la violencia social y una severa crisis de ciudadanía y convivencia (Remedi “Las bases...”).

Los derechos humanos dejan de ser, además, una consideración meramente individual y defensiva —negativa—, en el sentido del individuo que busca protección frente a los abusos del Estado, y pasan a ser una problemática colectiva —y afirmativa— que tiene como propósito la creación de “otra forma de vida”: la creación de ciudad y de ciudadanía, de otro sentido común, de una nueva cultura, que el Estado debe ayudar a crear y garantizar. La Institución Nacional de Derechos Humanos, creada en 2008, también vincula la cuestión de los derechos humanos con el problema y el objetivo de la convivencia: “Estamos trabajando en la construcción de un plan nacional de convivencia y derechos humanos con el compromiso de todos, que sea una hoja de ruta, una brújula que conduzca las políticas de Estado” (“Elaboran un plan...”).

La noción de comunidad —y de puesta en escena de la comunidad— se refiere precisamente a la resolución de la crisis de ciudadanía y de convivencia como medio para efectivizar y hacer posible el respeto a la persona y sus derechos.

#### ***IV. El escenario de la vida nacional***

“Estamos construyendo el escenario de la vida de los uruguayos”.

Banner de la Empresa Constructora Stiler pintado en la medianera que delimita la Plaza Seregni.

Cada tanto las sociedades crean artefactos que representan, de manera condensada, las coordenadas, problemáticas y encrucijadas de su tiempo, y proponen modelos de acción.

El sainete *Juan Moreira* (1886), dijo Rama, consiguió fundar un teatro nacional porque a través de ese personaje, su imagen, su comportamiento, su peripecia, su lenguaje, su ambiente —la pulpería que se fundía con el picadero y los teatros pueblerinos— consiguió condensar una serie de claves y encrucijadas ocasionadas por la modernización del último cuarto de siglo. Con ello construyó un público para el teatro nacional, en el que ahora se veía representado, del que podía ser parte, que expresaba y respondía a sus preocupaciones y sentir, como no conseguía hacerlo el teatro “culto”.

A comienzos del siglo XX, las obras realistas de Florencio Sánchez (*M'hijo el do'tor*, *La Gringa*, *Barranca abajo*) dramatizaron las transformaciones y tensiones profundas que estallaron con el nuevo siglo, marcado por el derrumbe de un modo de producción rural tradicional —pastoril— y la emergencia de otros modos de producción impulsados por los inmigrantes (“los gringos”) y las clases medias urbanas.

Durante la pasada dictadura, las puestas en escena de *La empresa perdona un momento de locura* (1981) y *El herrero y la muerte* (1982) convirtieron al Teatro Circular en un lugar de peregrinación, de reencuentro y de velada protesta. Papeles similares tocaron jugar a las salas de la Cinemateca, las peñas y conciertos del canto popular del Palacio Peñarol y los tablados de carnaval, en tanto espacios sociales y enunciativos alternativos.

Sin sugerir una identidad absoluta entre teatro, espacio social y teatralidad social — distinción sobre la que nos detendremos a continuación—, la Plaza Seregni es uno de estos raros “artefactos”, totémicos, con poderes mágicos, que las sociedades inventan de tanto en tanto para “hacer un trabajo” de reorganización simbólica y estética, para jalonar el paso del tiempo —y volverse signo de los tiempos— y hacer visible una voluntad de ruptura y de marcación de un antes y un después. Hoy, la Plaza Seregni puede interpretarse como un espacio —mitad real, mitad fantástico— y una teatralización capaz de representar y convocar a un público que quiere verse, que quiere hacerse ver, hacerse presente y protagonizar el drama de una comunidad —de otra sociedad— que emerge en este, nuestro comienzo de siglo, en construcción.

## V. La teatralidad en el espacio público

Desde un punto de vista teórico, nos apoyamos aquí en las teorías de la teatralidad urbana y social. Diversos autores han dejado en claro que el teatro o la teatralidad no se limitan a una puesta en escena de “un texto”, ni a una representación o actuación “en un teatro” (Villegas; Vidal; Taylor; Diéguez; Del Campo; Irigoyen). Siguiendo a Burns, Goffman y otros, Villegas (1993) sostiene que la teatralidad no es tanto una forma específica de comportarse y actuar sino una forma de imaginar y percibir algo: como “teatro”. Villegas subraya la percepción —*una mirada*, en el marco de una instancia “cara a cara”— como generadora del hecho (y la ilusión) teatral. Aquí reside la importancia de los otros personajes y del espectador. De parte del actor: el “saberse mirado” y actuar en correspondencia, apropiada, calculadamente. También, aprovechar su lugar y momento protagónico para (re)presentar y transmitir algo, verbal o no.

Siguiendo a Grotowski, Dubatti (2011) realiza el acontecimiento teatral como convivio y relación que se genera entre actor y espectador. El teatro es consecuencia de un “estar juntos”, de esperar algo (el sentido de “expectación”) y presenciar “algo más” (un sentido poético). García Canclini (1990) se ha referido asimismo a “la teatralización del poder” y a “la puesta en escena de lo popular” como “actos realizados para ser vistos”, encarnados, personificados y actuados para y por una concurrencia, como parte de “una estrategia de construcción teatral de la significación social” (Villegas 6).

### La vida social como teatralidad primaria

Mijaíl Bajtín clasifica los géneros discursivos en primarios y secundarios, siendo estos derivativos y elaborados a partir de los primeros. De manera similar es posible hablar de una teatralidad primera —la de la vida social— y una teatralidad segunda, propuesta como artística, elaborada a partir de la primera. En esto se basa el concepto aristotélico de *mímesis*. Esto abre paso a la crítica apuntada por Taylor (1993) al “representante” de Pavis, en tanto que no se cuestiona la teatralidad primera (que se naturaliza y a la que se le niega su arte) sobre la que descansa, y que el teatro contribuye a reproducir acríticamente. La *verosimilitud* también depende de la teatralidad primera. En el mismo sentido hablamos hoy del carácter

“performativo” de la identidad de género (Butler) y de otras identidades y subjetividades sociales.

Sobre esta teatralidad primera se ha extendido Goffman (1993), para quien los comportamientos de las personas no son naturales sino que dependen y son producto del manejo de máscaras (“personajes”), de una espacialidad, de expectativas y protocolos codificados, socialmente regulados, ritualizados, compartidos, legibles. Para Derrida esa teatralidad primera es incluso producto de un aprendizaje, de ensayos, de dirección, de diseño, de numerosas presiones.

Para resumir, del mismo modo que el lenguaje y la dimensión/función poética no son monopolio de los géneros discursivos secundarios (caso del teatro) tampoco lo es el “como si”. La teatralidad secundaria casi siempre es copia o se refiere a una teatralidad primera; la teatralidad primera, en cambio, es en parte copia de sí misma pero también es el espacio de la creación: de teatralidades inexistentes o poéticas, utópicas.

### **La esfera pública como espacio teatral**

Para Del Campo (2004) “la esfera pública cotidiana es *un espacio teatral*, un escenario en el que se juega el significado y en donde se llevan a cabo las negociaciones de sentido de la cultura nacional” (31) —de su pasado, presente o futuro—. Según Del Campo, “las teatralidades sociales funcionan como formas de articulación de imaginarios sociales” —en este caso, un imaginario de convivencia y de vida comunitaria— “acorde a los intereses de determinados grupos sociales que buscan modelar una sensibilidad social en una colectividad cultural” (27).

En *La Patria en escena* (2000) y “La ciudad como escenario” (2000) Emilio Irigoyen también apunta a “la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial” (“La ciudad” 95) como parte de un quehacer político y prefiere hablar de la noción de *escenificación* “en sus dos aspectos, de diseño y construcción de una escena” y “de representación” de algo más, diferente de lo Real (“La ciudad” 96). Para Irigoyen escenificación es “toda aquella manifestación que transforma el espacio, el tiempo y el cuerpo de los individuos en material simbólico” (“La ciudad” 96).



## La ciudad como teatro

Refiriéndose específicamente a la ciudad y las prácticas urbanas, otros autores también han señalado la dimensión performativa y simbólica de las mismas; es decir, que aluden “a otras cosas” y “hacen” muchas otras cosas (de contrabando), más allá de su supuesta función. A su modo, son inscripciones y signos que señalan y construyen ideas, valores, visiones de mundo, discursos sociales. Ángel Rama piensa la ciudad en su dimensión material y simbólico-discursiva: en tanto tejido de signos y discursos ordenadores de la experiencia. Edward T. Hall habla de “su lenguaje silencioso”, Renato de Fusco la ve como “un medio masivo de comunicación”, Kevin Lynch reflexiona acerca de la legibilidad (imaginabilidad) de la ciudad y de esta última como medio cognitivo para fijar/captar una realidad más abstracta: un orden social, el poder, un devenir. Siguiendo a Agamben, Dubatti también subraya esta dimensión *infantil* del teatro, previa, o que excede al plano simbólico del lenguaje, que hacemos extensiva a la ciudad. Aldo Rossi se refiere a la ciudad como comunicación en un plano analógico, pre-simbólico, sensual (Remedi “Ciudad letrada” y “The Beach Front”).

En tanto “escenificación”, la Plaza habla un lenguaje propio, formado por signos y códigos dramáticos. Parte de este lenguaje consiste en la organización y manejo intencionado del espacio. Esto supone la articulación de lugares diferenciados, caracterizados, que significan ciertas cosas, donde ocurren —que hacen ocurrir— ciertas actividades, y donde se hacen presentes —se personifican— distintos personajes. La plaza habla por medio de cuerpos-personajes que “se hacen presentes” frente a otros, públicamente (interrumpiendo una identidad y forma de ser interior o en privado), caracterizados por lo que hacen (cómo se muestran, hablan, gesticulan, las actividades que realizan), lo que dicen, lo que otros piensan y dicen de ellos, cómo se relacionan entre sí. La Plaza en tanto articulación de escenas, acciones, personajes y relaciones no está exenta de conflictos. La Plaza, por último, nos “habla” o nos “quiere decir algo” en un lenguaje silencioso (Hall 1959), que no siempre se desarrolla en el plano de la conciencia. Además de los discursos verbales que intentan significar y dar sentido al espacio y lo que allí sucede (discursos de mandatarios, testimonios de usuarios, declaraciones en la prensa, etc.) existen una serie de mensajes no articulados verbalmente y que actúan por *diferencia* y *semejanza* con otros signos y discursos, por *denotación* y también por *connotación*,

a través de la utilización de *símbolos*, por medio de contigüidades y asociaciones (*metonimias* y *metáforas*); por el modo en que juegan y alteran *sintagmas* y *paradigmas* previos, creando otros nuevos; por el modo en que unos elementos —escenas, tiempos, acciones, personajes— se relacionan con otros.

Partiendo de tales premisas, volvemos a preguntarnos: ¿en qué consiste la escena, la situación, las acciones, los personajes, la clase de drama que tiene lugar? ¿En qué consiste la *experiencia* teatral-convivial? ¿Qué se representa, no en tanto *mímesis* sino en tanto *poiesis*, es decir, copia de algo que no existe ni sucedió pero podría y debería ocurrir, que sería “bello” que ocurriera?



Vista de la Plaza Seregni hacia el parque. Foto del autor.

## VI. Primeros signos: la poética de la convivencia

“Una ciudad está compuesta por distintas clases de personas, un mismo tipo de personas no puede hacer que surja una ciudad”.  
*La política*, Aristóteles

La “Estrategia por la Vida y la Convivencia” se apoya y proyecta a partir de la experiencia de la Plaza Seregni. Allí donde había un vacío, un no-lugar, un lugar falto de sentido o con un sentido caduco o perdido, el espacio resultante consiste *ahora* en una amplia y hermosa plaza de barrio, de dos manzanas de superficie, cuidadosamente diseñada y equipada, que rápidamente fue habitada y apropiada por los vecinos. El *ahora* de la Plaza representa “lo que puede ser” y también “lo que debería ser” y acontecer en otros barrios.

Lo primero que quiere significar es que un lugar vacío, deshabitado y hostil —producto de políticas neoliberales que han dejado sus huellas profundas en la sociedad y la ciudad— *puede* ser transformado en un espacio agradable, capaz de hacer salir a las personas de sus casas y oficiar de marco para el encuentro amable y provechoso que puede ser la vida barrial, como sugiere la convocatoria “Pintó Plaza”. Que esto es posible gracias a la acción de un Estado en tanto instrumento del soberano: los vecinos.

También debe subrayarse su indefinición de género. Unas veces se alude al Parque Seregni, más natural y masculino. Otras, a la Plaza Seregni, o simplemente “la Líber Seregni”, más urbana y femenina. Esta ambigüedad es posible porque su forma combina al menos tres tipologías urbanas tradicionales: la plaza monumental, el parque urbano y la plaza de deportes. Ello supone una alteración respecto del sintagma tradicional que se repite, con variaciones en las plazas de la Ciudad Vieja y del Centro a lo largo de la avenida principal. Este consiste en la típica plaza rectangular, con un monumento central, con jardines para embellecerla —no para habitar—, algunos bancos, pocas o ninguna oportunidad para desarrollar actividades recreativas. Se trata de un lugar que invita a un ciudadano abstracto e indiferenciado, contemplativo y más pasivo, al contrario de Plaza Seregni. Esos tres tipos de plaza remiten a la política urbana del primer batllismo, período reformista hegemonizado por las clases medias, en el cual se idearon y construyeron las principales avenidas, plazas y parques de la ciudad moderna, y se correspondía con el propósito de crear ciudadanía y una sociedad democrática.

La Plaza Seregni también contrasta con las plazas “tardo-modernas” como la Plaza de la Bandera, construida durante la dictadura militar, o la misma Plaza “1º de Mayo”, construida luego de la restauración democrática, dos espacios públicos imaginados como “explanadas”, y que pese a su lenguaje moderno, siguen siendo similares a la plaza medieval, barroca o colonial en tanto escenarios y teatros donde se presenta y exhibe el poder frente a las masas expectantes.<sup>1</sup> La Plaza Seregni, en cambio, es una plaza “para estar”, para hacer, para ser y relacionarse: los que se hacen presentes y se muestran son los vecinos, en toda su diversidad.

Otro elemento significativo es la ubicación de la plaza. Esta se halla “descentrada”: no está en el Centro, ni en ninguna avenida, quedando por fuera y desligada del “sistema de grandes avenidas” al que usualmente pertenecen las plazas históricas a fin de anclar y reforzar un relato urbano que apunta a un Estado organizador, proveedor de orden y sentido. Está emplazada, en cambio, en un barrio de clase media y de clase trabajadora, lo que indica una opción y toma de partido. El mismo principio rige para su eventual replicación en “las siete zonas críticas”.

Otra de las formas en que se expresa y vehiculiza el discurso de la convivencia —que es deseable y posible— es mediante la organización y diseño de los espacios de la Plaza. Tomados individualmente, cada uno de los escenarios alberga actividades específicas: pasear, conversar, jugar deportes, traer a los niños, realizar una expresión artística, acogiendo la individualidad y la diferencia. Tomados como conjunto, estos ofician de marco y dan el tono a la “escena de la vida comunitaria”.

En una ceremonia oficial, la comunidad es representada y simbolizada por las autoridades y las delegaciones, y el relato que sustenta y ordena a la comunidad es significado mediante los componentes de la ceremonia. En la Plaza, la comunidad es simbolizada por los personajes —los vecinos— que se prevé vendrán a actuar, convocados por los espacios dispuestos acorde a sus subjetividades, y que se relacionarán en correspondencia a un plan igualmente previsto e inscrito en el espacio.

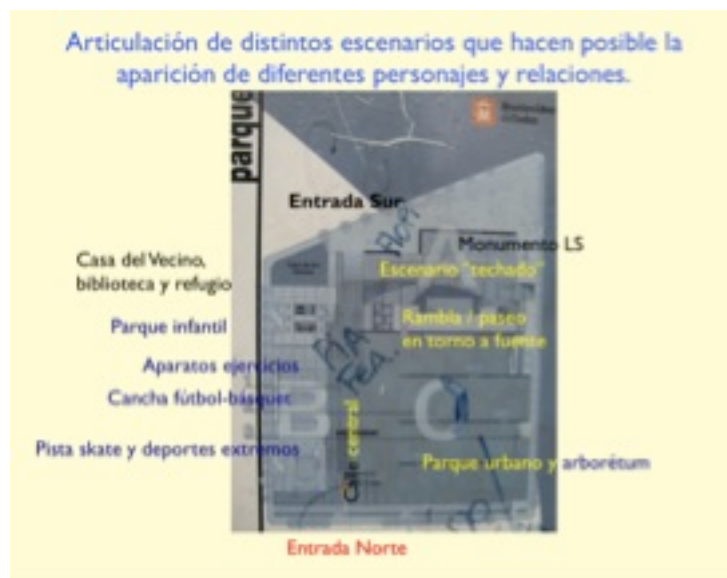
Si seguimos a Serlio, “la escena”, en tanto concepción y sintagma básico, debe corresponderse con el tipo de personajes, conflictos, esquema dramático y propósito buscado. El escenario debe acomodar el conjunto de acciones y conflictos que, se imagina, tendrán lugar,

o que se quiere promover, facilitar, encauzar. Así, tanto el diseño como el análisis espacial de la Plaza Seregni, en vez de expresar una concepción monológica, monumentalista, unitaria, deja entrever, por el contrario, una estrategia constructiva, o compositiva, que busca articular elementos dispares. Las instancias de roce, tensión y conflicto, inevitables pero no incontroladas, devienen en ocasiones para el aprendizaje del encuentro con los otros y la convivencia que hacen posible una comunidad urbana.

### **VII. Escenarios**

La representación dramática de la historia colectiva —del agente colectivo urbano— supone el desafío de dar cuenta de la multitud, la heterogeneidad, la simultaneidad. No es casual que en *1789* (1973) Arianne Mnouchkine recurriera a una acción que se desarrolla secuencialmente, y a veces simultáneamente, en múltiples escenarios, inabarcable desde el espectador individual. El mismo recurso emplea Yuyachkani en *Hecho en Perú: Vitrinas para un museo de la memoria* (2001), o *Tejanos* (2005), una obra de teatro comunitario para ser representado en la calle, dirigida por Enrique Permuy, que narra la historia del barrio obrero de La Teja.

Frente al mismo desafío, la Plaza Seregni articula una decena de escenarios en los que ocurren diferentes cosas simultáneamente, que conforma, o busca conformar, aun si tensionada, conflictiva y dispar, una unidad. En la esquina Sur Oeste de la plaza, un espacio triangular definido y delimitado por escalones, se halla un lugar más o menos recogido: un rincón en memoria del General Líber Seregni. En vez del tradicional busto o estatua ecuestre, al final del pavimento se halla una inscripción de un fragmento de una carta que Seregni le escribió a su esposa desde la prisión. En el ángulo opuesto (esquina Sur Este), se alza una edificación antigua, llamada Casa del Vecino, donde se aloja una Biblioteca y un Refugio para personas en situación de calle. Entre ambos, oficiando de entrada y proscenio, se halla una explanada, esta sí de proporción y carácter más monumental, simbólicamente techada, pensada para albergar espectáculos. El escenario balconea una “rambla” o paseo en torno a una fuente, que los niños transforman en alberca de ocasión.



Planta de la Plaza Seregni. Diagrama sobre foto del autor.

Al otro lado de la fuente se despliega un parque de aspecto más agreste (*grutesco*), con gramilla, terreno en varios niveles, un arborétum con especies de diversa clase y procedencia, con “islas de descanso” y “plazoletas de acceso” —según indican los planos y la cartelería—, que invitan a entrar y a quedarse. A un costado del Parque y perpendicular a la Explanada se halla una Calle Central que atraviesa el predio, que en verdad articula y une la Plaza, el Parque y la Plaza de Deportes. Esta última contiene cuatro espacios diferenciados: una placita con juegos para niños (con toboganes, hamacas, subibajas, juegos para treparse), un espacio de aparatos para hacer ejercicios, una cancha de fútbol/básquetbol (que a veces se usa por la mitad, en una mitad para jugar al fútbol, y en la otra al básquet), y una pista de skate y deportes “extremos”. Al Norte, la Calle Central desemboca en una vereda o paseo que rodea el arborétum. En una de las esquinas, junto a la pista de skate, se halla un pequeño espacio con un muro como telón de fondo, para graffitis.

Todos estos lugares están debidamente iluminados y equipados, unas veces con gradas, otras con bancos, otras con mesas y bancos, que indican que no son lugares de paso, sino para reunirse, mirar a otros, compartir convivialmente, en suma, para estar en comunidad. La iluminación tampoco es homogénea y se acomoda y ayuda a construir una escena diferente en cada lugar. En el área de deportes es más fuerte, en la zona norte es mediana, en la zona

techada tenue y más acogedora, en la fuente colorida, en el rincón dedicado a Seregni, iluminada con luces de neón azul (Agüero et al. 5).

### **VIII. Personajes**

No hay drama, historia ni sentido —no hay vida— sin personajes. Por esto, los distintos escenarios convocan, acogen e incluso se puede pensar que interpelan y “constituyen” distintos personajes y situaciones. El diseño del escenario puede ser tomado como indicio de las actividades previstas llevadas a cabo por distintas personas y grupos: personajes arquetípicos, tipos sociales. Estos son los personajes y acciones del drama que se quiere representar. La diferenciación de los espacios previstos y dispuestos habla del reconocimiento y validación de una heterogeneidad social que es acomodada y de esa manera convocada a usar y apropiarse de la plaza-parque, simbolizada por el concepto del arboretum.

La escena —el drama— también presupone una serie de conflictos latentes: la posibilidad de tensión y enfrentamiento puntual entre personajes y grupos, la posibilidad de la violencia social. Pero en vez de organizar un espacio segregado en zonas aisladas y apartadas se apuesta por un espacio articulado, de encuentro cara a cara y de convivencia ofrecido a la vez como fin deseado —resolución del conflicto— y a la vez como camino a transitar como parte de un aprendizaje, ensayo y ejercitación.

En el rincón dedicado a Seregni se producen reuniones informales de jóvenes, se toca música, se canta, conversa y bebe. La Casa del Vecino (el Refugio) acoge a los activistas vecinales, asistentes sociales, funcionarios municipales, usuarios de la biblioteca, las personas sin casa. El Gran Escenario techado es un lugar mixto, que congrega a asistentes a espectáculos (conciertos, cine), paseantes, vecinos que se sientan en los bancos a conversar, leer, contemplar, pasear a los chicos, ver y encontrarse con otras personas. La Rambla-paseo y la fuente también constituyen un espacio plural que comparten asistentes a espectáculos, paseantes jóvenes, de mediana edad y adultos mayores. También niños, que más que contemplar se refrescan y juegan en la fuente. El Parque arbolado convoca a grupos de jóvenes y parejas en una actitud más tranquila e intimista (“hippies”, dirán Agüero et al.), pequeños grupos que conversan, fuman, tocan la guitarra.

Pero también hay espacios algo más especializados. El rincón infantil invita principalmente a niños con adultos que los cuidan (padres, abuelos, niñeras). El rincón de los aparatos para hacer ejercicios atrae a jóvenes y gente de mediana edad que cuidan de su físico, por aspecto o por salud, que se encuentran, miran y conversan. La cancha y la pista convocan sobre todo a jóvenes y adolescentes. También son un lugar de encuentro, socialización y romance entre jóvenes. Las chicas participan más como espectadoras, “producidas para seducir” (Agüero et al. 7) y conquistar, prefieren los populosos y excitantes alrededores de la cancha, burbujeantes de hormonas y adrenalina.

Junto a la cancha se despliega la pista de skate, patín y deportes extremos —símbolos de mayor rebeldía— que convoca principalmente a jóvenes y adolescentes, que juegan y que se muestran “más radicales”, culturalmente desafiantes y transgresores, pero no necesariamente agresivos. La pista remata en un muro ofrecido para graffitear. Con tal telón de fondo, distintos grupos se reúnen a conversar, tocar y escuchar música, beber mate, refrescos, bebidas alcohólicas. Los graffitis conviven y se yuxtaponen con pintadas de contenido político. A través de la Calle Central todos estos grupos necesariamente se desplazan, se muestran e interactúan. Existen distintas formas de estar, pasearse y apropiarse de esta calle, ya sea reclamando un cierto derecho o prioridad territorial, gritos, música, graffiti, etc. En la calle interior, así como en los otros espacios, según lo indique la oportunidad o la experiencia, maniseros, heladeros, panqueros y tortafriteros hacen su negocio. También hay comercios ilegales. Y también están los jóvenes cuidaparques, que juegan un papel principalmente vigilante, informativo de las normas, disuasorio. Aparte de estos personajes “regulares”, debido a la organización de eventos puntuales en la Plaza ocasionalmente se dan cita maratonistas, periodistas, artistas, autoridades y activistas de diversas causas. Lo significativo en este caso es la elección de Plaza Seregni como medio de intervención en la esfera pública.





Formas de apropiación: pintadas y graffitis. Foto del autor.

En virtud de su heterotopía y polivalencia, los distintos personajes y grupos efectivamente se sienten convocados, acuden y hacen suya la Plaza Seregni, cada cual “ocupando su lugar” y “representando su papel”. Los mayores que llevan a los niños, los adultos o las barras de amigos que se reúnen a cantar, conversar o beber guardan una relativa distancia de la cancha y la pista de skate, lugar de acción, imaginado y percibido como más competitivo y hostil (Aguëro et al 4). La cancha y la pista de skate convocan a los más jóvenes, no necesariamente atraídos por la Plaza techada, la fuente o la rambla. El arboretum es preferido por quienes vienen en busca de solaz, contemplación, lectura, una siesta al aire libre, o intimidad.

En “Usos y apropiaciones de la Plaza Seregni” se recurre a la metáfora de “una mano invisible” y “una mano mágica” que distribuye y mantiene a las personas en “su lugar” (Aguëro

et al.). Más que mano invisible o mano mágica, el escenario, el guión y las escenas más o menos previstas y facilitadas por el diseño de la plaza son los que animan a los personajes del “gran espectáculo” que se repite cada día (7). También es riesgoso asumir papeles y personajes fijos para las personas. Es probable que una misma persona pueda en distintos momentos hacer distintos usos de la Plaza, sentirse interpelado por las posibilidades de sus múltiples escenarios y encarnar diferentes personajes y roles: el deportista, el asistente a un espectáculo, el padre que pasea a sus chicos, el lector de una novela bajo un árbol, el ocasional vendedor. Pese a que cada uno prefiere un lugar, la plaza previsiblemente también favorece y conduce a la interacción, la mezcla, encuentros y cruces horizontales entre lugares y personas. Según un testimonio: “se generan relaciones que están buenas, para conocer gente nueva y más de lo que a uno le gusta o lo que te parezca” (Agüero et al. 6). La comunidad y la convivencia son más que la suma de partes y generan cosas nuevas, insospechadas, mágicas, improbables. En ello radica la productividad y poesía de la Plaza —de una ciudad—.

### ***IX. Escenas***

Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Situacionista: Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. (...)

(Publicado en el Nº 1 de “Internationale Situationniste”, 1º de junio de 1958).

Posibilitadas por la serie de escenarios previstos y dispuestos, que favorecen y constituyen una serie de personajes, la Plaza Seregni da lugar, en la actualidad o potencialmente, a una serie de situaciones o “escenas”, que a su modo son la textura y hacen al desarrollo y la sustancia del drama. Escogemos aquí dar cuenta de algunas de estas escenas que se concretan en la Plaza Seregni, entre muchas posibles.

### a. El Ombú del General

El primer elemento de la Plaza/Parque es un espacio triangular situado en una esquina (la esquina SO), descentrado, dedicado a quien da nombre a la Plaza, el General Líber Seregni. Se trata del líder fundador del FA (Frente Amplio) en 1971. Encarcelado en 1973, pasó toda la dictadura en prisión.

Además de no ocupar el centro sino un margen, se trata de un espacio de recogimiento, desarrollado horizontalmente, definido por unos pocos escalones a manera de gradas. En vez de recurrir a una escultura o estatua, Seregni es representado por un texto inscrito en bajorrelieve sobre un piso de concreto, a un costado de este espacio. El texto es un fragmento de la carta que le escribiera a Lili, su esposa, desde la prisión. Es el único monumento dedicado a Seregni. En la inscripción se lee:

... pero a medida que me puse a pintarlo, el ombú se reveló como algo muy particular. Cada pincelada que daba, tratando de modelar su forma, es como si hubiera podido palpar con mis manos el viejo tronco, recorrer sus arrugas, intimar con él, conocer su historia. Es un viejo ombú; viejo, sabio y filósofo. Su larga vida está expresada en sus rugosidades, en sus cicatrices, que hablan de su lucha vital en los tres siglos que tiene de existencia. Sufrió el rayo y el temporal, que quebraron sus ramas y dejaron esas señales que muestra en su cuerpo. Pero después de cada herida, siempre supo reponerse y echar brotes nuevos como ahora. Mírame —dijo— he soportado mil tempestades: me han tronchado ramas, estoy lleno de cicatrices, pero tengo brotes nuevos y —por sobre todas las cosas— vivo y sigo siendo árbol, sigo siendo ombú. (Carta del Gral. Líber Seregni a su esposa, enviada desde la cárcel el 7 de setiembre de 1974)



Texto con un fragmento de la carta de Seregni a Lili. Foto del autor.

El ombú, planta autóctona y símbolo de la tradición cultural local devenida en “nacional”, juega un papel central en *La gringa* (1904) de F. Sánchez. Cantalicio, “el criollo viejo”, lo defiende. Don Nicola lo quiere derribar por ser “viejo e inútil”. Su hija Victoria intercede y lo salva:

CANTALICIO.- De lejos ya vide todas las judiadas que me habían hecho los gringos con esto... Vean... vean... De la casa, ni qué hablar... Parece que le van a edificar encima un pueblo entero... ¡Ni el horno... ni la noria... ni el palenque!... ¡Cosa bárbara! ¡Desalmaos!... Lo único, lo único... de lo mío que entoavía puedo ver es ese ombú... Pero che... ¿y por qué lo están podando así?...

PEÓN 2º.- ¿Podar?... Al suelo va ir también... ¡Eso estamos haciendo... voltarlo!...

CANTALICIO.- Eso sí que no... ¿El ombú?... En la perra vida... Todo han podido echar abajo, porque eran dueños... Pero el ombú no es de ellos. Es del campo...

¡Canejo! (ACTO III, Escena IV de *La Gringa*, Florencio Sánchez, p. 203-204)

El ombú del texto escogido para representar a Seregni —y al que él mismo recurre para expresarse— se carga de sentido no solo contra el telón de fondo de la dictadura sino el de los sucesivos embates de modernidad, afirmándose como símbolo de lucha, de identidad, de resistencia.

#### **b. Idilio campestre: *Locus amoenus***

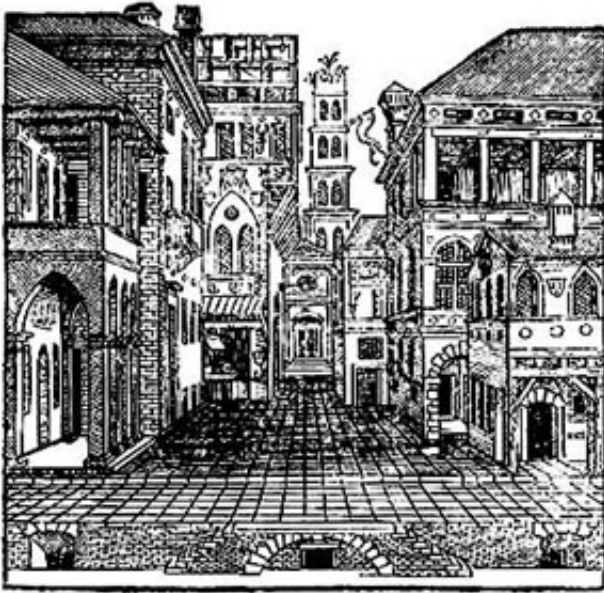
El conjunto de la Plaza-Parque se corresponde a *la escena cómica* codificada por Serlio, conformada por una espacialidad y arquitectura diversa y plebeya propia de la escena urbana, a diferencia de la arquitectura monumental —la escena trágica—, que enmarca hechos de personajes poderosos devenidos en heroicos, que se disponen en el centro y a quienes se mira desde abajo. La escena cómica es el lugar de los asuntos mundanos, de la gente común, vuelta protagonista. Presupone una mirada horizontal. Favorece, augura una resolución feliz, resultado de la negociación entre pares, personajes imperfectos, contradictorios, antihéroes.

El parque y arboretum se corresponde con la *escena pastoril* de Serlio. A diferencia de la escena cómica, alude al tropo clásico del *locus amoenus* y a una relación idílica, amigable y apacible —ideal, idealizada— entre los seres humanos y su entorno.

Más allá del motivo del reencuentro con la Naturaleza y la búsqueda de la armonía con la creación (tropo renacentista), y del mismo modo que el texto intimista de Seregni se carga de sentido a partir de la significación histórica del ombú, el arboretum en tanto comunidad de especies diferentes dialoga con el poema del popular Mario Benedetti, “De árbol a árbol”:

Los árboles  
 ¿serán acaso solidarios?  
 ¿digamos el castaño de los Campos Elíseos  
 con el quebracho de Entre Ríos  
 o los olivos de Jaén  
 con los sauces de Tacuarembó?  
 ¿se sentirá el ombú en su pampa de rocío  
 casi un hermano de la ceiba antillana?





Escena cómica, Serlio *Architettura* Libro II 1569.



Calle central de la Plaza. Foto del autor.



Escena pastoril o grutesca, Serlio *Architettura* Libro II 1569.

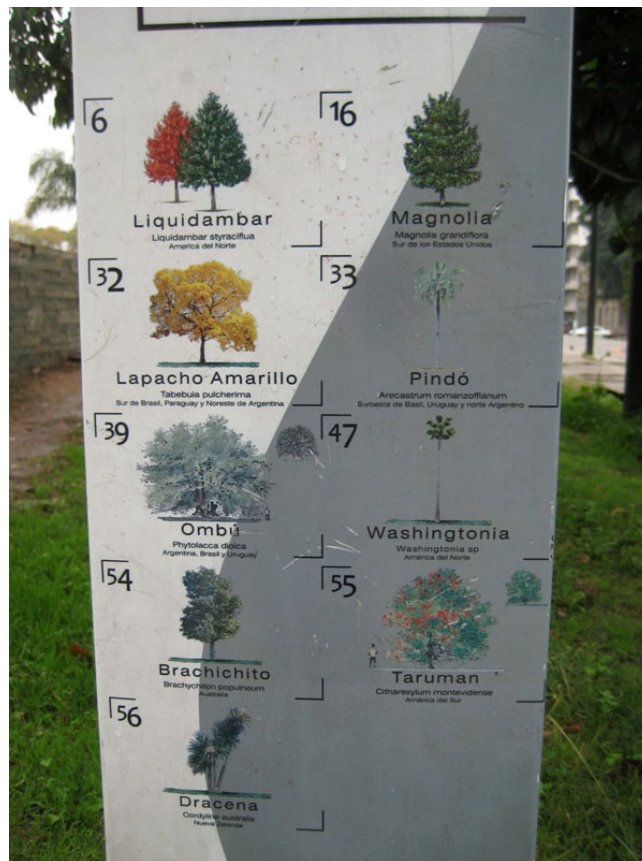


Parque y arboretum. Foto del autor

¿sabrán los cedros del Líbano  
 y los caobos de Corinto  
 que sus voraces enemigos  
 no son la palma de Camagüey  
 ni el eucalipto de Tasmania  
 sino el hacha tenaz del leñador  
 la sierra de las grandes madereras  
 el rayo como látigo en la noche?

(Fragmento de “De árbol a árbol” En *Cotidianas* (1979) de Mario Benedetti)

En tanto unidad conformada en la diversidad, el arboretum realza el valor de la singularidad — de las personas, de los pueblos— y también de la solidaridad y la conciencia frente al destino común.



Cartel explicativo en la plaza. Foto del autor.

### c. Espacios de libertad e igualdad

Por sus características y por lo que representa, la Plaza Seregni se ha vuelto un lugar para lanzar y realizar diversas intervenciones culturales: el Día Internacional del Juego (mayo de 2012), la maratón radial “La prensa es mujer” (marzo de 2013) o la “Manifestación pacífica de besos” —o “chuponeada masiva (julio de) 2012”—, la cual se originó como una iniciativa en broma puesta a circular a través de las redes sociales. En esta ocasión, la Plaza Seregni fue escogida como el lugar para realizar un acto masivo de besar y besarse en público “por la paz y contra la violencia”, “por la diversidad y la convivencia” y “porque otro mundo es posible” (12 de julio de 2012 *Noticiero Subrayado* Canal 10 web).

El spot publicitario, protagonizado por famosos de la cultura —actores, cantantes, periodistas deportivos— que se alternan en la exposición de razones, manifiesta:

Creemos que se debe pensar en caminos alternativos / contribuir a un mundo diferente.  
/ Para ello es fundamental promover la convivencia y el cuidado por y para el otro /  
porque se le quiere, se le respeta, se le valora / así como se valora la diferencia, se  
promueve la diversidad /y por sobre todo, se ama (...). (Convocatoria para el Viernes 13  
de julio de 2012)

Según expresa uno de los participantes: “Está bueno transmitir un mensaje positivo entre tanta violencia, que satura un poco, se vuelve como un tic y es un círculo vicioso” (Cobertura del evento, *Noticiero Subrayado* de Canal 10, viernes 14 de julio de 2012). La convocatoria a darse besos masivamente en la plaza se apoya, por supuesto, en su significación tradicional, amorosa, cariñosa: “¿Qué puede significar? El beso tiene muchos significados. Tiene significados re-lindos. De Reconciliación. De conocerse con otro” (Dani Umpi, entrevistado por el *Noticiero Subrayado Canal 10*). En el contexto del 2012, sin embargo, en el marco de la “Estrategia por la Vida y la Convivencia”, por la igualdad de género, por el matrimonio homosexual, contra la discriminación y la diversidad racial, sexual, el respeto a las diferencias culturales, la manifestación se carga de sentidos adicionales. También supone el encuentro y la aceptación de vivir con otros. En la convocatoria, el beso tradicional —por ejemplo, entre parejas de distintos sexos, entre amigos, entre padres e hijos— comparte el escenario, en pie de igualdad,



con besos entre parejas del mismo sexo. El beso tímido da paso al chupón —sensual, atrevido, espectacular, desvergonzado— exhibido públicamente como celebración y ejercicio de libertad y, sobre todo, como desafío a combatir las obscenidades y males verdaderos: violencia social, guerra, abuso doméstico, discriminación, razzias, represión.

#### **d. Planchas a la cancha**

De todos los espacios previstos, la cancha, equipada para jugar al básquet y al fútbol, es escenario de previsibles y comprobables tensiones y conflictos. No obstante, esa posibilidad de uso doble o múltiple, que comparte con la plaza-parque o la fuente-alberca, es la que invita a la experiencia de la negociación, al encuentro con el otro, a compartir tiempos o espacios. De hecho, no es infrecuente que en una mitad unos jueguen a un deporte, y en la otra se practique otro. La cancha separa y reúne a ambos grupos. Los primeros más silenciosos y tranquilos. Los segundos más gritones, desafiantes, con una gestualidad desmedida ofrecida como viril (Agüero et al.). El fútbol y sus practicantes son también percibidos como problemáticos por los skaters.

En las canchas se hacen más visibles “los planchas”: calificativo mediante el que se denomina a algunos chicos y jóvenes de clase baja. Si la mayoría de los grupos se autodefinen por sus acciones, usos de la plaza, imagen, los planchas en su mayoría son definidos por los otros —*es el Otro*— en el marco de un discurso de la inseguridad (Agüero et al. 7). Ocasionalmente algunos grupos se presentan, definen a sí mismos y asumen el papel de planchas, en gesto de afirmación y provocación. Se visten de cierta forma, se desplazan de manera peculiar —zigzagueante, imprevisible, intimidante—, llaman la atención sobre sí, se presentan “amenazantes” (8) y consiguen generar miedo (9), una forma bastarda del respeto. De sus testimonios se desprende que es su forma de hacerse ver, valer, desafiar y contrariar un modelo social que les da la espalda y victimiza: que no valora la vida de sus niños y jóvenes.

Sin tener un protagonismo central, otro personaje que interviene en esta escena es “el cuidaparques”. Es la personificación civil de las reglas elementales de cuidado y convivencia. Se trata de una presencia disuasoria —más que policial— y a la vez bastante permisiva. En el marco de la chuponeada masiva, y consultado respecto a qué está permitido y qué no, el

cuidaparques aclaró que “está permitido besarse y abrazarse pero no mandar mano por un lado y mandar mano por otro lado (...) ahí vamos y le hablamos” (Informativo *Subrayado*). La figura y el papel del cuidaparques resalta contra el telón de fondo del debate social que enfrenta a quienes se quejan de la excesiva vigilancia policial y quienes se quejan de la absoluta ausencia de la misma, que unos interpretan como signo de libertad y otros como repliegue o negligencia del Estado.

### **e. Los ritmos de la luz y los días**

La organización espacial no es la única estructura en acción. El tiempo es otro factor organizador de la vida y del drama social. El ciclo día-tarde-noche —y su correlato en la jornada educativa y laboral— hace que la plaza reciba distintos personajes y grupos y albergue distintos tipos de actividades. Puesto que es un barrio de clase trabajadora y los chicos y jóvenes están en la escuela y el liceo, de día la plaza es un lugar apacible pero está más vacía. Al atardecer y en la noche, especialmente la zona de juegos se puebla de jóvenes, cobra más vida, pero se acentúa la posibilidad de roces y tensiones entre grupos. En la cancha, el fútbol predomina en el día, el básquet en la noche. La noche también da lugar a la irrupción de otros grupos y usos de la plaza. Por ejemplo, un miércoles de noche, en una esquina se juntaron unos jóvenes a bailar, en otra a hacer acrobacias y juegos. En la zona Sur, unos cultivaban murga, candombe, deportes —acompañado con vino—, y en la Norte, jazz, funk, tango y cerveza (Agüero et al. 6). La madrugada es el momento más conflictivo debido al mayor consumo de alcohol, el consumo de pasta base y menor capacidad de contención. No obstante la existencia de conflictos puntuales predomina la percepción y la opinión de que la plaza es un lugar tranquilo, acogedor y convivial. Dice un testigo: “parece interesante que todo el mundo se junte, distintas cabezas, distintas opiniones, gustos musicales, vestimenta, lo que sea, todo es bienvenido” (Agüero et al. 12). En el mismo sentido se expresa otro testigo, que realza lo positivo de la mezcla y la convivencia (13).

### **X. Apuntes finales. La poética de la convivencia**

Tomado en su conjunto, lo que acontece en la Plaza Seregni *no es* el espectáculo de una

sociedad utópica, idílica, un mundo feliz donde todo se ha resuelto. Al invitar y acoger a diversos personajes, formas de ser y comportamientos, disímiles, no necesariamente congruentes, la Plaza genera la posibilidad de roces, tensiones y conflictos, que están latentes y que efectivamente a veces se expresan, sobre todo en algunos escenarios y momentos. De todos modos, su poética reside —insiste— en la apertura, la heterogeneidad, la libertad, el protagonismo plebeyo, la apropiación y el empoderamiento de la sociedad civil, la convivencia, el autocontrol, todo lo cual es necesario para la construcción de ciudadanía. Valgan dos reflexiones finales.

El relativo éxito y atractivo de la Plaza en términos de convocatoria, de protagonismo, de apropiación y de convivencia, apuntada por vecinos, usuarios y observadores es, en parte, producto de prever y acomodar personajes e intereses. La otra cara de esto es la aceptación de una realidad de actividades, roles e intereses que la Plaza no cuestiona ni persigue modificar. Se puede argumentar, lícitamente, que no es el objetivo juzgar y modificar comportamientos, que se trata solamente de darles un lugar. En todo caso, de facilitar un encuentro y una compaginación. Se dirá, con razón, que el teatro —el diseño urbano, la puesta en escena de la ciudadanía y de la comunidad— no puede resolver por sí solo los problemas sociales, ni siquiera ofrecer una solución imaginaria e ilusoria. Se dirá, también con razón, que no se pueden saltar escalones y que la sociedad deberá procesar y resolver sus problemas en su debido lugar y tiempo, no en el *aquí* y el *ahora* de la plaza. O que en todo caso, el encuentro con otros y la propia convivencia es de esperar hagan su trabajo modelador, transformador. Dicho esto, limitarse a reconocer y responder a una realidad dada como punto de partida —me refiero a una serie de personajes, comportamientos, acciones, actitudes, formas de relacionamiento que tienen lugar en la plaza— no significa que se la deba aceptar acríticamente. Menos creer, o dar la idea, de que allí cobra cuerpo y forma la vida comunitaria ideal.

El esquema cómico-pastoril que se propone en cuanto escena y esquema dramático es alterado por la irrupción esporádica de episodios grotescos, originados en la desigualdad social, el tráfico de drogas, el miedo. Los episodios, en sí pocos y menores, son grotescos en la medida que expresan una realidad social, esta sí de proporciones mayores y trágicas: la realidad de pobreza y marginalidad que afecta especialmente a los jóvenes, con los problemas asociados de

delincuencia, consumo de drogas pesadas, situación de calle, cárcel. Señalan, asimismo, a otra serie de personajes invisibles y “fuera de escena”, pero que de todas formas también protagonizan, aun si más velada e indirectamente, tras bambalinas, este drama de barrio: redes de tráfico, grupos de choque, los principales actores políticos y económicos, un sinnúmero de instituciones sociales y culturales. En este sentido, lo que quiere ser y debe ser comedia, en última instancia termina siendo, cuando menos, *tragicomedia*.

En este sentido, la plaza/teatro en tanto microcosmos o “modelización del mundo” funciona poéticamente como comedia, pero en una situación general de tragedia que la plaza/teatro busca revertir, siempre y cuando esta no se tome, ingenuamente, por “la realidad”, lo que puede dar lugar a una perspectiva idealista, populista y voluntarista y pensar que el problema se resuelve con plazas.

### **Obras citadas**

- Agüero, Ruben, Martín Etcheverry, Mathias Llabrés y Silvia Páez. “Usos y apropiaciones de la Plaza Seregni”. Monografía, Curso de Metodología Cualitativa II, Facultad de Ciencias Sociales-UdelaR, noviembre de 2012.
- Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979. 248-255. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Cotidianas*. México: Siglo XXI, 1979.
- Borges, Jorge Luis. “Tema del traidor y del héroe.” En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956. Impreso.
- Brockett, Oscar. *History of Theater*. Newton, Mass.: Allen & Bacon, 1981. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “Espacio social y poder simbólico”. En *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1993; 127-142, Impreso.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: Study of Convention in the Theater and in Social Life*. Londres: Longman, 1972. Impreso.
- Carreira, André. “La ciudad como texto dramaturgico”. En *El teatro de los sesenta en América Latina*. Ed. Roger Mirza. Montevideo: FHCE-UdelaR-CSIC, 2011. 33-45. Impreso.
- “De buena fuente: Inauguración del Parque Seregni”. *Montevideo Portal* 16 de noviembre de 2009. Web.
- De Fusco, Renato. *Arquitectura como «mass medium». Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama, 1970. Impreso.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la Transición*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 2004. Impreso.
- Diéguez, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA. Web.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011. Impreso.

- “Elaboran un plan nacional de convivencia y derechos humanos” (s. a.). *La República* 22 de abril de 2013. Web.
- “Estrategia por la vida y la convivencia”. Ministerio del Interior. Documento Manuscrito.
- “FA organiza encuentro de vecinos con ministros”. *La República* 7 de mayo de 2013. Web.
- García Canclini, Néstor. “La puesta en escena de lo popular”. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo: 1990. 191-237. Impreso.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. Impreso.
- Hall, Edward. *The Silent Language*. Greenwich, Conn.: Fawcett Book, 1959. Impreso.
- Harvie, Jen. *Theatre and the City*. Londres: Palgrave MacMillan, 2009. Impreso.
- Harvey, David. *Consciousness and the Urban Experience*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985. Impreso.
- . *Spaces of Hope*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000. Impreso.
- Irigoyen, Emilio. “La ciudad como escenario. Poder y representación hasta 1830”. *Uruguay: Imaginarios culturales*. Hugo Achugar y Mabel Moraña eds. Montevideo: Trilce, 2000a. 95-124. Impreso.
- . *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2000b.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991. Impreso.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960. Impreso.
- “Maratón radial en Plaza Seregni”. *El Observador* 28 de mayo de 2013. Web.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- “Plan 7 zonas”. Ministerio de Desarrollo Social. Web.
- “Plaza Seregni y Barrio Peñarol a la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo” (s.a.). *La República* 2 de junio de 2010. Web.
- P.P. “Con vivencia: Proyecto integral para seis barrios de Montevideo y Canelones”. *la diaria* 25 de febrero de 2013 web.
- Rama, Ángel. “Sobre la creación del teatro nacional”. En *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América latina, 1982. Impreso.
- Remedi, Gustavo. “Teatro de frontera: Espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad”. *Teatro, memoria, identidad*. Roger Mirza ed. Montevideo: FHCE, 2009. 83-99. Impreso.
- . “¿Esqueletos en el ropero? Los derechos humanos desde la cultura”. *Cuadernos del CLAEH* 96-97 2a.:1-2 (2008): 41-67. Impreso.
- . “Las bases estéticas de la ciudadanía”. *Aisthesis* 38 (2005): 57-72. Impreso.
- . “The Beach Front (*La Rambla*): Reality, Promise and Illusion of Democracy in Today’s Montevideo”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 2:14 (agosto de 2005): 131-159. Impreso.
- . “Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural”. En *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Mabel Moraña ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. 97-122. Impreso.
- Sánchez, Florencio. “La Gringa”, *Teatro. Tomo I*. Selección y Prólogo Water Rela. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos, Vol. 121, 1967.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of

- Pennsylvania Press, 1985. Impreso.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Londres & Nueva York: Norton, 1994. Impreso.
- Serlio, Sebastiano. *Architettura* (Libro segundo de arquitectura: Sobre la perspectiva) (Primera Ed.: París, 1545). Tomado de Oscar Brockett.
- Taylor, Diana. "Negotiating performance". *Latin American Theatre Review* 2:26 (primavera de 1993): 49-57. Impreso.
- Vidal, Hernán. "Estudios culturales: ¿Disciplina ya constituida o agendas convergentes?". *Nuevo Texto Crítico* 25-28: XIII-XIV (2000-2001): 247-254. Impreso.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de América Latina y España*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988. Impreso.
- . "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria." *Gestos* 21 (1996): 7-19.
- VV. AA. "¿Es la vida que me alcanza? Aportes de la Udelar para la discusión por la convivencia". *Gaceta UR* 23:III (noviembre de 2013). Web.

### **Nota**

<sup>1</sup> El caso de la Plaza 1º de Mayo expresa una ambigüedad puesto que si por un lado funciona como proscenio del Palacio Legislativo —donde se mira hacia y se exhibe una de las ramas del estado republicano—, una vez al año se desdobra y se convierte en escenario donde los protagonistas son la clase obrera organizada dirigiéndose al poder político y son esta vez el foco de la mirada.