

Falsa razia y anarquía: la Red de Teatro Barrial y el contraataque juvenil a la represión posdictadura

Fake razia and anarchy: the Red de Teatro Barrial and the youth counterattack to the post-dictatorship repression

 **Leandro Delgado**

Universidad Católica del Uruguay
(Uruguay)

ledelgad@ucu.edu.uy

<https://orcid.org/0000-0001-9485-766X>

 **Agustín Labat Mujica**

Universidad Católica del Uruguay
(Uruguay)

alabat@ucu.edu.uy

<https://orcid.org/0009-0007-6335-8324>

Resumen

En mayo de 1988, un grupo de actores teatrales representó satíricamente una razia policial frente a las puertas del liceo 18 de Montevideo. Una modalidad frecuente de control policial sobre la población juvenil, las razias no habían tenido mayor repercusión crítica en la opinión pública. Sin embargo, la representación tuvo un impacto inesperado cuando los jóvenes liceales entraron en pánico, incrédulos de que se trataba de una representación. La repercusión mediática ubicaba la práctica de razias en la discusión pública, en un proceso que terminaría con su cancelación por parte del gobierno. Este artículo describe la práctica de las razias, presenta la trayectoria de la Red de Teatro Barrial (RdTB) y su forma de funcionamiento, reconstruye el acontecimiento frente al liceo 18 a partir de piezas periodísticas de prensa e interpreta esta cobertura como un ataque a las expresiones juveniles de la posdictadura. Finalmente, presenta el éxito obtenido por el grupo como resultado de la aplicación de una serie de acciones tomadas del anarquismo.

Palabras Clave: ochentas, teatro uruguayo, culturas juveniles, anarquismo

Abstract

In May 1988, a group of theater actors satirically performed a police raid outside the gates of the 18th High School in Montevideo. A frequent modality of police control over youth, the raids did not have major critical repercussions in public opinion. However, the performance had an unexpected impact when the young high school students panicked. The media coverage brought the practice of raids into the public eye for the first time, in a process that would eventually end with its cancellation by the government. This article describes the practice of raids, presents the trajectory of the Red de Teatro Barrial (RdTB) and its way of functioning, reconstructs the event in front of High School 18 based on newspaper articles and interprets this coverage as an attack on the youth expressions during the post-dictatorship. Finally, it presents the success achieved by the group as the result of a series of actions borrowed from anarchism.

Keywords: Eighties, Uruguayan theater, youth cultures, anarchism

Avances del Cesor

Investigaciones Socio-históricas Regionales,
ISHIR (CONICET-UNR)

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN-e: 2422-6580

Periodicidad: Semestral

vol. 22, núm 32, 2025

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

Recibido: 12 Marzo 2023

Aceptado: 08 Septiembre 2023

Publicado: 05 Junio 2025



<https://doi.org/10.35305/ac.v22i32.2087>

Introducción

En la segunda mitad de los ochenta, las expresiones de la cultura juvenil alcanzaron una resonancia considerable en la prensa montevideana, aunque no por las mejores razones. En efecto, el período fue dominado por episodios de censura y represión de parte de los gobiernos nacional y departamental montevideano contra varios jóvenes artistas, en particular músicos de rock, artistas plásticos y actores de teatro. En la mayoría de los casos, líderes políticos de diversos orígenes, así como representantes del Estado, denunciaron estas expresiones como acciones delictivas (alarma pública, violencia privada o pornografía, entre otras acusaciones) a través de los medios de comunicación.¹

La represión hacia los jóvenes no se limitaba a los artistas y sus expresiones culturales sino que se extendió a toda la población juvenil. El gobierno de la nueva democracia reactivó un decreto de la dictadura que habilitaba la práctica de razias, es decir, de redadas policiales nocturnas de jóvenes con el pretexto de combatir el consumo creciente de marihuana. Esta práctica se hizo habitual en la segunda mitad de los ochenta y se extendió a toda la población juvenil, sin mayores críticas de los partidos de oposición ni de las organizaciones sociales.

Las contradicciones de los gobiernos nacional y departamental eran evidentes: al tiempo que promovían políticas culturales hacia los jóvenes por un lado, por otro reprimían sus expresiones y su presencia en los espacios públicos, con graves consecuencias: los mencionados procesamiento a los artistas, así como la detención, tortura y muerte de jóvenes en comisarías, como se describirá oportunamente.

En agosto de 1986, una exposición del dibujante Oscar Larroca² fue organizada por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo.³ Ya

instalada en el atrio del edificio central para su inauguración, la exposición fue clausurada personalmente por el intendente Jorge Luis Elizalde.⁴ Se trataba de una serie de desnudos en grafito sobre papel que provocaron el rechazo no solo del intendente sino de la mayoría de la clase política de todos los partidos (Delgado, 2018). Casi dos años después, el 18 de mayo de 1988, el vocalista de la banda de punk rock Clandestino fue detenido y procesado con prisión durante un mes luego de insultar a los integrantes del recién recuperado Parlamento en una recital organizado por la propia Intendencia.⁵

Una semana antes de este procesamiento, el 13 de mayo, tres actores de la Red de Teatro Barrial (en adelante, RdTB) fueron procesados sin prisión luego de una presentación en la puerta del liceo 18 de Montevideo, en el norte de la ciudad, donde habían representado satíricamente una razia policial. En la representación frente al liceo 18, los actores, disfrazados de policías, forzaron a algunos liceales a subir a una camioneta azul. El pánico entre los estudiantes ante la confusión generada provocó la denuncia policial de los padres de los estudiantes afectados, una cobertura mediática considerable y, finalmente, el procesamiento sin prisión de los tres actores.

Este artículo presenta, en la primera parte, una descripción de la práctica de razias en Montevideo sobre la población juvenil en los primeros años de democracia. Luego reconstruye, a partir de fuentes secundarias, el funcionamiento de la Coordinadora Antirrazias y de la RdTB, grupos juveniles que lograron enfrentar y denunciar la acción represiva policial a partir de un funcionamiento grupal, espontáneo y horizontal. En la segunda parte, el artículo reconstruye la acción anárquica frente al liceo 18, es decir, la representación satírica de una razia policial, a partir de la cobertura de prensa en diarios y semanarios durante los dos meses que siguieron.

1. Por violencia privada fueron procesados tres actores del liceo 18 (14 de mayo de 1988c). *El País*, p. 1. Biblioteca del Poder Legislativo, hemeroteca (BPLH). Montevideo.

2. Oscar Larroca es un dibujante de reconocida trayectoria en Uruguay, que tuvo una importante repercusión en la crítica cultural desde sus inicios en los ochenta por su inclinación por el hiperrealismo, el dominio de su técnica y una fuerte presencia de la sexualidad y el erotismo.

3. Los directores del Departamento, Thomas Lowy y Alejandro Bluth, ambos periodistas y gestores culturales, eran represen-

tantes de la Corriente Batllista Independiente (CBI), un sector socialdemócrata integrado por políticos jóvenes que se ubicaba a la izquierda del partido. Sobre los avatares del Partido Colorado en este episodio de censura, se puede consultar en mayor detalle a Delgado (2018).

4. A partir de su actividad política previa a la dictadura, el intendente era identificado con el pachequismo, sector ubicado a la derecha en el espectro político del Partido Colorado.

5. Un estudio sobre este episodio se puede consultar en Delgado y Farachio (2017).

Se relevaron siete publicaciones diarias (*El Día, El País, La República, La Mañana, El Diario, La Hora y Últimas Noticias*) y cinco semanarios (*Aquí, Brecha, Búsqueda, Jaque, La Juventud y Mate Amargo*) entre el 3 de mayo y el 3 de julio de 1988. Treinta y ocho corresponden a publicaciones diarias y cinco a semanales. En total se relevaron 43 piezas periodísticas entre notas de portada, notas informativas, editoriales, críticas teatrales y la carta de un lector. Este relevamiento se realizó en la hemeroteca de la biblioteca del Palacio Legislativo, ubicada en la ciudad de Montevideo, entre los meses de febrero y agosto de 2022, más otras consultas puntuales y esporádicas en fechas posteriores en la misma institución, para cotejar o completar información faltante. Las publicaciones consultadas corresponden al período que va del 3 de mayo al 3 de julio de 1988, es decir, desde el día posterior a la acción analizada hasta su desaparición de la cobertura periodística.

Los datos sobre la sucesión de los acontecimientos coinciden en la mayoría de los medios, en muchos casos citándose unos a otros o redundando en información anterior cada vez que se presenta un nuevo dato. En la medida en que los datos se repiten, citamos un solo medio. Luego se referencian fuentes específicas cuando sus datos no aparecen en otras publicaciones. También se empleó un corpus secundario: una entrevista en profundidad a Néstor Ganduglia, figura destacada en la RdTB en ese momento, un libro testimonial sobre la Red, de autoría del mismo Ganduglia (1996), y otra entrevista a Adriana Alegría, también integrante de la Red.

La reconstrucción de la cobertura, que se extiende durante dos meses, nos permitió no solo reconstruir la acción llevada adelante por la Red sino también comprender la confusión generada tanto entre los estudiantes afectados como en la misma prensa, una confusión que va revelando, a su vez, las suspicacias políticas de los diferentes medios respecto de la población juvenil y de su lugar en la sociedad de la postdictadura. Esta reconstrucción nos permitió, también, vislumbrar el ambiente político y social del período dominado por la represión policial sobre los jóvenes y el miedo a esa represión, el cual seguía operando sobre toda la sociedad como resultado de una democracia en transición donde el aparato re-

presivo de la dictadura se mantenía intacto, como se verá más adelante.

La reconstrucción de la cobertura periodística se orienta, en nuestro caso, a señalar la caracterización tendenciosa, peyorativa y ridiculizante de las generaciones mayores hacia los jóvenes, tanto hacia los actores involucrados como de los estudiantes afectados, en una estrategia discursiva característica de la prensa para atacar a esta generación (Delgado, 2018; Delgado y Farachio, 2017; Pérez, 2020; Zibechi, 1997; Bayce, 2018). A partir de entonces, reflexionamos sobre el éxito obtenido por la acción a pesar del procesamiento de los actores, en el sentido de que sus repercusiones mediáticas lograron instalar el problema en la agenda de medios. A su vez, analizamos este éxito como el resultado la acción anárquica, es decir, la puesta en escena de tradiciones y técnicas teatrales de diversos orígenes con la intención de intervenir la realidad.

Razias y Antirrazias

Desde su Jefatura de Policía, el Estado uruguayo instaló un régimen de razias entre 1987 y 1989, principalmente en la ciudad de Montevideo. Al inicio, se realizaron en los barrios del centro de la ciudad, para luego extenderse hacia la periferia, donde permaneció con intensidad creciente (Aguiar y Sempol, 2014). Estas prácticas policiales presentaban continuidades con las prácticas de represión de la dictadura. Durante el gobierno del primer presidente electo, Julio María Sanguinetti, del Partido Colorado, no existieron, inicialmente, reformas estructurales trascendentes ni una sustitución significativa de los integrantes de los organismos de control social. Ninguno de sus miembros fue juzgado por sus participaciones en la violación a los derechos humanos (Vila en Aguiar y Sempol, 2014, p.137).

Las razias llegaban como parte de las nuevas medidas implementadas por el nuevo jefe de Policía de Montevideo, Leonel Luna Méndez, como forma de combatir el delito, especialmente el consumo creciente de marihuana (Garat, 2012) de acuerdo con una operación “gerontocrática” que vinculaba el consumo de drogas al delito y a los jóvenes (Aguiar y Sempol, 2014; Bayce, 2018). Su puesta en práctica se amparaba en un decreto aprobado en la dictadu-

ra como estrategia represiva.⁶ Las detenciones a los jóvenes se incrementaron notoriamente a las salidas de los bailes, recitales y locales de videojuegos y estuvieron dirigidos especialmente a varones que expresaban elementos estéticos e indumentaria de las tribus culturales en formación (punks, metaleros y neo hippies, entre otros). A estos grupos se sumaron la población trans y los clientes de los bares para hombres homosexuales (Aguiar y Sempol, 2014; Sempol, 2013). A pesar de que no existen registros oficiales habilitados para conocer las cifras, se estima unos 500 jóvenes detenidos por fin de semana en las comisarías de Montevideo (Bayce en Zibechi, 1997).

Esta acción represiva, sin embargo, no fue objeto de críticas desde la oposición ni desde las organizaciones sociales más importantes, ya que el clima político estuvo dominado por otras urgencias, también vinculadas a la violación de derechos humanos. En la segunda mitad de la década existía, en el sistema político, la inquietud ante una insubordinación del poder militar, que amenazaba la estabilidad democrática, al avizorarse las causas judiciales contra los militares acusados de violación a los derechos humanos durante la dictadura (Aguiar y Sempol, 2014).

El riesgo de un desacato fue el motivo principal para promover, de parte de los partidos tradicionales, entre ellos el partido de gobierno, la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, también conocida como Ley de Caducidad o Ley de Impunidad, aprobada en diciembre de 1986, que impedía investigar estas violaciones. En el contexto de la recuperación democrática, las fuerzas políticas y sociales no dieron atención a las detenciones masivas y arbitrarias de jóvenes, ya que estaban concentradas tanto en la recuperación de organizaciones y partidos luego de la dictadura, así como en la promoción del referéndum para la derogación de la ley (Aguiar y Sempol, 2014).

Frente a esta ausencia, y a instancias del sociólogo Rafael Bayce, durante 1988 un grupo de organizaciones sociales (Foro Juvenil, Instituto de Ciencias

Sociales de la Universidad de la República y el Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay (en adelante, IELSUR) junto con las revistas juveniles *Gas Subterráneo*, *La Oreja Cortada* y *Cable a Tierra*, entre otras iniciativas, conformaron un grupo que investigó y denunció la práctica de las razias. El grupo llegó a tener conversaciones con el entonces ministro del Interior, Antonio Marchesano, y con el Jefe de Policía de Montevideo, Luna Méndez (Aguiar y Sempol, 2014).

Sin embargo, el procesamiento del músico de Clandestino, en mayo de ese año, reveló un silencio considerable de parte de este grupo de organizaciones. De esta forma, sus actividades y movilizaciones se fueron diluyendo, al tiempo que las razias retomaban intensidad (Zibechi, 1997).⁷ A partir de entonces se formó, en abril de 1989, un nuevo espacio de activismo contra las razias que se denominó Coordinadora Antirrazias (en adelante, CA), de características distintas al movimiento anterior y de gran importancia para comprender las formas de participación y organización juveniles que surgieron sobre el final de la década.

La CA era una asociación de organizaciones informales y no institucionalizadas que no dependía de ningún partido ni de estructuras jerárquicas, aunque tenía un fuerte arraigo barrial y afectivo. Al comienzo, la CA estuvo integrada por el Sindicato Único Revolucionario de Muchachos de la Esquina (en adelante, SURME),⁸ otras barras de esquina de la ciudad, integrantes de barras de fútbol y de revistas *under*, integrantes de bandas de punk rock y de metal, la organización Homosexuales Unidos y la propia RdTB (Zibechi, 1997; Aguiar y Sempol, 2014).

En su frente común contra las razias, cada grupo o grupos de la CA hacía sus aportes desde su lugar en la sociedad y en la cultura del momento. Asimismo, se formaron grupos nuevos que surgían de la colaboración entre grupos.⁹ Y a diferencia del movimien-

6. Se trata del decreto N690/980 del 30 de diciembre de 1980. *Diario Oficial*, 19 de enero de 1981. BPLH, colección general. Montevideo. Este decreto fue revocado recién en 2005 durante el primero gobierno del Frente Amplio por el Decreto 109/005. *Diario Oficial*, 14 de marzo. BPLH, colección general.

7. Raúl Zibechi (1997) señala otras posibles causas en este debilitamiento: el amilanamiento de algunas de las organizaciones; estrategias divergentes entre las organizaciones, o el silencio de estas organizaciones y varias publicaciones sobre el procesamiento del vocalista de la banda Clandestino (154).

8. Sobre el surgimiento, características y actividades del SURME se puede consultar a Zibechi (1997) y Ganduglia (1996).

9. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delga-

to antirrazias anterior, el funcionamiento de la CA no dialogaba con ningún representante del sistema político ni estatal (Sempol, 2013). Por el contrario, promovía la entrada e incorporación permanente de nuevas organizaciones de acuerdo con una participación horizontal y la realización de talleres de educación e intervenciones artísticas en barrios alejados del centro de la ciudad (La Teja, Nuevo París, Parque Posadas, Atahualpa, Sayago, Los Bulevares, La Cruz) conectando distintos territorios y grupos sociales (Zibechi, 1997).

Luego de una marcha sin autorización policial, que reunió entre tres mil y cuatro mil jóvenes por la avenida 18 de Julio, la muerte de Guillermo Machado en julio de 1989 conmovió la opinión pública y las movilizaciones, las actividades y las intervenciones de la CA alcanzaron su mayor intensidad (Pérez, 2020).¹⁰ Los partidos de oposición (Partido Nacional y Frente Amplio) se involucraron por primera vez en “el problema de las razias”. La central de trabajadores PIT-CNT declaró un paro y concentración en el Cementerio Central, que reunió a 60.000 personas (Zibechi, 1997) mientras la CA convocó a la “marcha de las antorchas” en la subida al Cerro de Montevideo, una concentración a la que asistieron casi 20.000 jóvenes (Pérez, 2020). El ministro del Interior perdió el apoyo del Partido Colorado, al que pertenecía, y renunció a su cargo. El nuevo ministro Francisco Forteza suspendió las razias “de forma experimental” (Aguar y Sempol, 2014).

Con el cese de las razias, la CA inició un proceso de disolución (Zibechi, 1997; Pérez, 2020) que culminó en un gran campamento de cierre en la localidad de Libertad, en el departamento de San José, a 55 kilómetros de Montevideo, que se conoció como “Libertad, la otra historia”, entre el 13 y 15 de octubre de 1989, al que asistieron casi cinco mil personas (Pérez, 2020). En esta actividad, que permaneció como un hito en las culturas juveniles del momento, la RdTB tuvo activa participación, incluso dos años después del procesamiento de tres de sus actores.

do y Agustín Labat en diciembre de 2022.

10. Machado era un joven que había sido detenido por la policía un domingo mientras almorzaba junto con su novia en una plaza frente al hospital Pasteur, en julio de 1989. Horas después, fue ingresado en coma a ese mismo hospital, donde murió una semana después. Aguar y Sempol (2014).

La Red de Teatro Barrial

El grupo inicial de Teatro Barrial se formó en 1977, en dictadura, once años antes del acontecimiento frente al liceo 18. En sus inicios, fue una organización cultural de resistencia (Mirza 2007, p. 202) no solo frente un gobierno autoritario sino también frente a cualquier estructura institucional, entre ellas el teatro oficial y los grupos independientes, que se presentaban en las salas comerciales del centro de la ciudad. Por el contrario, las actividades del Teatro Barrial se realizaron en zonas periféricas, fuera de los circuitos y espacios tradicionales, así como del conocimiento de los medios de comunicación (p. 202).

Todavía sin guiones propios, los grupos interpretaban obras del dramaturgo Florencio Sánchez¹¹ y principalmente entremeses de Miguel de Cervantes.¹² Asimismo, en sus representaciones estaban presentes los elementos característicos de la Comedia del Arte, tanto en el abordaje satírico de situaciones, en la improvisación, en la indefinición entre realidad y representación y en la poderosa acción corporal (Ganduglia, 1996).¹³ Se trata de tradiciones teatrales importantes en la formación de la Red, ya que van a converger, de manera incongruente y anárquica, frente al liceo 18, como se verá sobre el final.

El grupo inicial nucleaba elencos reducidos de jóvenes, en su mayoría sin experiencia previa en la actividad teatral: trabajadores informales, obreros, amas

11. Dramaturgo principal del Río de la Plata de principios de siglo XX y anarquista militante, sus dramas de tesis fueron una puesta en escena de situaciones miserables de la realidad social en pleno auge modernizador. La relación entre la obra de Sánchez y el anarquismo puede estudiarse en profundidad en Vidal (2010).

12. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

13. Surgida en el Renacimiento, la Comedia del Arte es un género cómico y de entretenimiento que implica una forma profesional de hacer teatro: los actores buscan ganarse la vida haciendo ellos mismos sus vestuarios, sus escenografías, sus máscaras y todos los elementos de acuerdo con una puesta teatral espectacular, efímera e itinerante (Moreira, 2016). Estos rasgos estuvieron presentes desde los comienzos del movimiento de Teatro Barrial, en su recorrida por centros sociales, deportivos y religiosos de los barrios periféricos al modo de las antiguas compañías. Dos importantes estudios sobre la Comedia del Arte como género espectacular se puede encontrar en Tessari (2013) y en Rudlin y Crick (2001).

de casa, estudiantes y desocupados (Ganduglia, 1996, p. 39). Su principal objetivo era establecer un vínculo de comunicación con el público por encima de los objetivos estéticos, a veces apoyados por actores, profesores de literatura destituidos o curas (Díaz en Ganduglia, 1996, p. 39). Esta vocación alternativa y militante los llevó a presentarse en espacios informales de encuentro barrial: clubes deportivos y sociales, parroquias y cooperativas de vivienda, ubicados en los márgenes de la ciudad (Mirza, 2007, p. 202).

La propia existencia del teatro barrial, [implicaba la idea] de mantener viva la posibilidad de encuentro en los barrios, de reflexión, (...) desde los grupos más marxistas que pensaban en términos de realismo socialista, de devolverle la imagen al pueblo para que el pueblo se viera a sí mismo (...) y un núcleo de grupos muy anarquistas que pensaban el teatro como una especie de acción política directa, de guerrilla cultural. Ahí estaba yo, en buena medida, pero era una diversidad muy grande de gente.¹⁴

La apelación a la actividad teatral como acción directa vincula al grupo con nociones tradicionales del anarquismo. Asimismo, la integración del grupo da cuenta del carácter poco orgánico, así como la necesidad de incorporar a sus circuitos una heterogeneidad de espacios suburbanos que habilitaba una apertura y contacto entre barrios cuando la dictadura impedía toda forma de reunión. La sola formación de un grupo teatral constituía un acto de resistencia.¹⁵

Este acto se puede extender más allá de las circunstancias particulares de la vigilancia autoritaria. La percepción de la ciudad como ordenamiento urbanizador y controlador revela, en el sentido que ofrece Michel de Certeau (1988), al espacio urbano como señal de las estrategias socioeconómicas y políticas imperantes. Este orden urbanizador deja lugar, no obstante, a otros movimientos de individuos o grupos en desplazamientos que escapan al control panóptico (p. 107). Los desplazamientos constantes de los grupos de teatro recorriendo parroquias, centros sociales y cooperativas de vivienda se pueden inter-

pretar entonces como recorridos que resistían este orden urbanizador. Esto explica mejor la negativa de los grupos a hacer sus representaciones en el centro de la ciudad, como se verá más adelante, dada la visualización de un espacio urbano que desplega todas sus señales de poder.

En su paso a la década de los ochenta, los grupos pasaron a integrar una Coordinadora de Teatro Barrial (en adelante, CdTB). Para entonces, sus integrantes se consideraban “trabajadores barriales” más que artistas, “orgullosos obreros del teatro” (Ganduglia, 1996, p. 40). Esta consideración implicaba, en primer lugar, entender al teatro como una producción cuyo funcionamiento dependía de un vínculo horizontal y cooperativo (p. 40) donde todos participaban delante y detrás del telón. En segundo lugar, adoptaba una estructura federativa, a semejanza del funcionamiento de los sindicatos, basada en la representación de un delegado por grupo que se elegía por votación (Mirza, 2007, p. 205).

En abril de 1981, la CdTB organizó un Primer Encuentro sin ninguna repercusión en los medios, aunque de impacto considerable en los barrios donde participaron (Ganduglia, 1996). Para el Segundo Encuentro, en agosto de 1982, la conformación de los grupos había cambiado casi en su totalidad, un cambio afirmado en la dinámica no institucional y aluvional de hacer teatro (Ganduglia, 1996). De esta forma, la CdTB fue obteniendo el reconocimiento en los ámbitos institucionales y, en diciembre de ese año, recibió un diploma en la entrega de los premios Florencio, importante distinción de la crítica teatral que, sin embargo, fue rechazada por la Red.

Este rechazo a la crítica del “teatro oficial” se puede ver, también, como otro acto de resistencia que trascendía el enfrentamiento con el gobierno de la dictadura. Además de la negativa a recorrer los circuitos “oficiales”, la renuncia al diploma significaba alterar, o revelar, la conformación de un *habitus* de clase.¹⁶ En el caso de la CdTB, el grupo acusaba a la crítica teatral de ocuparse de aquellos grupos teatrales que, presentes de manera notoria en el campo intelectual

14. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

15. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

16. Según la definición de Bourdieu (2002), el *habitus* son aquellas disposiciones constituidas socialmente y que se traducen en actos de determinada posición al interior de un campo intelectual o artístico, posición que ocupa un lugar preciso en la estructura de la clase dominante (p. 107).

y artístico, estaban ligados inevitablemente a las disposiciones establecidas por una clase. En tiempos de dictadura, este señalamiento ubicaba a los críticos en un lugar inesperado e incómodo. En los términos de Pierre Bourdieu (2002), los representantes de un “arte social”, en este caso la Coordinadora, veían su exclusión de los ámbitos oficiales como pretexto para desplegar una hostilidad a los cultivadores de un “arte por el arte” o “burgués” que se identificaba, necesariamente, con la clase en el poder y que ponía en entredicho la resistencia cultural de los grupos “oficiales” quienes, en el caso montevideano, venían poniendo en escena obras donde se criticaba implícita o explícitamente a la dictadura (Mirza, 2007). En un comunicado de prensa, el grupo justificó el rechazo solicitando a los críticos que “que no fabriquen un mundo sin bases, donde tan solo se trabaja en pos de una estatua y no por el hombre de nuestras calles, de nuestros barrios” (Ganduglia, 1996, 43).¹⁷

A la notoriedad en los ámbitos institucionales luego de este episodio, se sumó la formación de una escuela de teatro popular sin local fijo que se trasladaba de un barrio a otro de manera itinerante durante los cinco años de su existencia. Esta vocación pedagógica los acercaba a nociones anarquistas que comprenden las acciones culturales como métodos pedagógicos liberadores (Martín-Barbero, 1991, p. 24), nociones que ayudan a comprender tanto los desplazamientos en los márgenes primero, la vocación pedagógica después y, por último, las representaciones en las puertas de los centros de enseñanza secundaria, como se verá más adelante.

Sobre la impronta anárquica de los grupos que integraban la CdTB, se trataba de una “anarquía visceral”,¹⁸ es decir que sus integrantes no tenían vinculación directa o explícita con organizaciones anarquistas así como tampoco tuvieron una formación política tradicional en términos partidarios

o gremiales.¹⁹ De acuerdo con esta concepción de anarquía, y a partir de la formación de la escuela, los actores entendieron su actividad teatral como “una tarea de guerrilla cultural”²⁰ poniendo en escena obras cuya brevedad estaba determinada por el peligro que implicaba, en dictadura y en los primeros años de democracia, representarlas en la calle: “Era realmente una especie de guerrilla, había personas haciendo de ‘campana’. Si llegaba a acercarse cualquier cosa con uniforme había que rajar al carajo”.²¹

El retorno a la democracia en 1985 determinó un cambio importante para la Coordinadora. La recuperación de las libertades políticas causó una disminución drástica en su integración, hasta casi su desaparición (Mirza, 2007). Sólo tres grupos sobrevivieron (Cambalache, Taller de Creación Libre y La Gotera) participando en ámbitos en espacios sindicales en conflicto y, principalmente, en el espacio urbano. A pesar de la casi desaparición de la Coordinadora, los actores disponían, por primera vez, de un escenario liberado y distribuido en esquinas, plazas, calles y parques, al tiempo que la diversión y la espontaneidad iban siendo elementos centrales de sus representaciones, de acuerdo con lo que Ganduglia denomina la “joda militante” (1996, p. 65).

La irrupción en el espacio urbano implicaba no solo una mayor visibilidad de los grupos sino una transformación de sus prácticas en la medida en que se ampliaba el acceso a otros públicos. Estas transformaciones incluían el desarrollo de nuevas técnicas teatrales tomadas, según surge del relevamiento, del Teatro Invisible,²² que implicaba la necesidad de llegar más allá de la simple representación, de lograr una reflexión crítica de los espectadores frente a los temas propuestos y de reducir la distancia entre actores y espectadores, aún más, sin el conocimiento

17. Este rechazo era toda una provocación para el movimiento teatral montevideano, ya que el movimiento de Teatro Independiente enfrentaba sus propias dificultades frente a la censura. La polémica entre la crítica teatral oficial y la Coordinadora en ese período abarcó algunos años y está registrada en el trabajo de Ganduglia (1996). Sobre este rechazo en particular, también se puede consultar la nota del crítico Jorge Abbondanza (1982). en el (18 de diciembre). *El País*, p.13.

18. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

19. La Coordinadora no tuvo ninguna relación con la Federación Anarquista del Uruguay (FAU), aunque tuvo vínculos eventuales con la Comunidad del Sur, un colectivo anarquista fundado en 1955. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

20. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

21. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

22. Se trata de un conjunto de técnicas inscritas dentro del concepto de Teatro del Oprimido, del dramaturgo brasileño Augusto Boal (2002).

de los espectadores, quienes eran parte involuntaria de una representación escrita por los actores. Esta nueva forma de hacer teatro los llevó a la última gran transformación del grupo, en julio de 1987, que pasó a denominarse Red de Teatro Barrial (en adelante, RdTB) y que integró activamente la CA.

En su frente común contra las razias, el grupo creó tres representaciones a ser realizadas en las puertas de los liceos: *Razziol X*, *Vacuna antirrázzica*²³ y la razia satírica. La estrategia consistía en “tomar” tres liceos públicos (18, IBO y Bauzá) de la misma zona y realizar distintas representaciones de manera simultánea y rotativa. Al cuarto día se realizaba una cuarta acción, que consistía en repartir la “carta cadena” que parodiaba una oración religiosa y que solicitaba repartir cinco copias. En lugar de una oración convencional, se trataba de un manual que denunciaba la ilegalidad de las razias e instruía a los jóvenes sobre cómo enfrentar a los policías al momento de la detención.²⁴ La opción por realizar acciones en los liceos provenía también de la nueva conformación de la Red, cuyos integrantes habían tomado contacto con gente más joven. “Muchos coordinadores (...) ya no eran veinteañeros (...) pero trabajaban en conjunto, en forma horizontal, con gente muy joven que estaba siendo afectada por (...) las razias.”²⁵

En épocas de dictadura, el deambular por los márgenes urbanos constituía una acción de resistencia en sí misma. En la nueva democracia, la representación frente a liceos se presentaba como una acción que cuestionaba el carácter disciplinador y panóptico que De Certeau (1988) adjudica a la ciudad. A su vez, el liceo entendido como espacio disciplinador, forma parte de lo que Michel Foucault (1995) denomina “el arte de las distribuciones” presente en las formas urbanas de control social. Mientras en la dictadura los integrantes de los primeros grupos se replegaban en los márgenes urbanos como acción de resistencia, en la nueva democracia los grupos de la Red parecen haber adoptado una acción ofensiva orientada a “tomar” estos espacios, en tanto recintos

del control y disciplinamiento, para denunciar la represión a los jóvenes.

Los tres liceos eran centros importantes que alojaban gran cantidad de estudiantes, ubicados al Oeste y Norte de la ciudad, en barrios afluentes y de clase media, como el Prado, Parque Posadas y Atahualpa, a su vez rodeados por barrios periféricos y de menores recursos, aquellos que la RdTB venía recorriendo desde su formación como movimiento. Los grupos teatrales ya eran conocidos por muchos liceales de la zona e, incluso, por las propias autoridades policiales, ya que la propia seccional 12, donde se realizó la denuncia, estaba ubicada junto al liceo 18. La denuncia llegó, esta vez, por parte de los padres de aquellos estudiantes que habían sido forzados por los actores a subir a una camioneta azul durante la representación.

Acción y reacción

El 3 de mayo de 1988, la Red realizó su representación satírica en el momento del cambio del turno intermedio (de 12 a 16 hs.) al vespertino (16 a 20 hs.), es decir, a plena luz del día. La representación incorporaba elementos claramente teatrales. La indumentaria del falso policía

la conformaba una chaqueta azul con galones de papel y mangas algo más abajo del codo, cananas de plástico con flores, pantalón azul a la rodilla, zapatos grandes, un palo de escoba con la marca de la escoba y una metralleta de plástico gris, ostensiblemente de juguete.²⁶

Sin embargo, la sátira no fue interpretada como tal por todos los estudiantes. Algunos entraban a la representación voluntariamente, ya que conocían las actuaciones de la Red en la zona o estaban enterados a través de su pertenencia común a la CA.²⁷ Sin embargo, otros estudiantes los conocían poco o desconocían sus actividades, por lo que hubo momentos de confusión y tensión cuando algunos de ellos fueron forzados por algunos actores a subir a la camioneta. Visiblemente angustiados, fueron liberados a unos cincuenta metros, cuando los actores

23. Los textos completos de estas dos obras pueden encontrarse en Ganduglia (1996)

24. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

25. Entrevista a Adriana Alegría realizada por Agustín Labat en julio de 2023.

26. Razzias: de la verdad a la ficción (16 de mayo de 1988). *La Hora*, p. 10. BPLH.

27. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

comprendieron que no se trataba de estudiantes que participaban como actores.²⁸

A partir de entonces, los padres de los liceales afectados realizaron consultas a la dirección del liceo y, a su vez, la dirección de la institución llamó a la seccional policial, ubicada junto al centro educativo, la cual no tenía conocimiento de ninguna operación policial.²⁹ A dos días de la representación, la Jefatura envió un comunicado a todos los medios dando a conocer el hecho para desvincularse de toda participación. El comunicado de Jefatura informaba que, en los acontecimientos frente al liceo 18, no había intervenido ninguna autoridad policial y advertía sobre futuras posibles acciones de este tipo con el objetivo de desprestigiar las actividades del “instituto policial en conocimiento de sus cometidos legales de proteger a los ciudadanos y garantizarles el libre ejercicio de sus derechos”.³⁰

Efectivamente, la acción de la RdTB había comprometido la imagen de la policía, un objetivo de la CA que la Red integraba. De esta forma, la Jefatura fue la primera en dar cuenta no solo del acontecimiento sino de la posibilidad de un desprestigio público mayor que, en el contexto de las razias, permanecía latente en la opinión pública y que la representación, la confusión y su repercusión en los medios ponía de manifiesto. Si la institución policial se sentía interpelada, su declaración pública ya podía considerarse un éxito de acuerdo con los objetivos de la Red y de la Coordinadora Antirrazias. Aunque la repercusión recién se iniciaba.

El diario *La República* publicó, ese mismo día, un editorial condenando la práctica de razias, aunque sin ninguna mención a la representación.³¹ Lo mismo sucedió en el semanario *Aquí*, que denunció las razias en una columna del periodista Tomas Linn³²

y en otra de Leonardo Haberkorn.³³ Se trataba de una denuncia que, hasta el momento, solo existía en volantes y fanzines repartidos en recitales y representaciones teatrales, tal como lo venía haciendo la RdTB.

En este punto, es importante señalar la filiación partidaria de las cuatro publicaciones más activas en la cobertura: los diarios *El País*, *El Día*, *La República* y el semanario *Aquí*. En el primer caso, se trataba de un diario fundado por integrantes históricos del Partido Nacional, con vocación nacionalista y tradición conservadora y católica. Por su parte, *El Día* pertenecía al Partido Colorado, en el gobierno en ese momento, de tradición liberal y masónica. El semanario *Aquí* era una publicación perteneciente al Partido Demócrata Cristiano (PDC), partido que integró el Frente Amplio entre 1984 y 1989 y que tuvo una actuación destacada en la reapertura democrática. Mientras tanto, el nuevo diario *La República* se presentaba como un diario de izquierda, sin conexiones explícitas con ninguno de los sectores que integraban el Frente Amplio.

Es significativa la aparición de *La República* en este contexto. Coincidentemente, el diario publicó su primer número el mismo día de la representación frente al liceo 18. Según *El Día* en su primer informe, fotógrafos de un diario de “reciente aparición” habrían estado presentes, ya que la propia publicación, según fuentes policiales, había planeado la representación con el fin de divulgar, falsamente, un procedimiento de este tipo y así lo presentan en su título de portada: “Simularon razia policial para tomar fotografías”.³⁴ Es relevante el desagrado manifiesto de *El Día* ante la aparición de nuevo diario. El matutino, que cumplía más de cien años de existencia, venía decayendo en ventas a lo largo de toda la década hasta su cierre en 1993. La llegada de una publicación de izquierda quizá incomodaba a una publicación centenaria de tradición liberal que había tenido momentos de conflicto con el gobierno de la dictadura. La confusión generalizada en torno a la representación no solo generaba malos entendidos

28. Barreiro, J. (7 de mayo de 1988). No hay prófugos ni delitos por la farsa en el liceo 18. *La República*, p. 9. BPLH.

29. El comunicado oficial sobre el hecho ocurrido frente al liceo N° 18. (5 de mayo de 1988). *El País*, p. 13. BPLH.

30. El comunicado oficial sobre el hecho ocurrido frente al liceo N° 18. (5 de mayo de 1988). *El País*, p. 13.

31. Las razias no se justifican (3 de mayo de 1988). *La República*, p. 22.

32. Linn, T. ¿Qué es esto de las razias? (10 de mayo de 1988).

Aquí, p. 3. BPLH.

33. Haberkorn, L. La policía viola la ley (10 de mayo de 1988). *Aquí*, p. 14.

34. Simularon razzia liceal para tomar fotografías (6 de mayo de 1988). *El Día*, p. 1. BPLH.

sino que revelaba prejuicios y falta de profesionalismo en el mundo periodístico.³⁵

Mientras el comunicado policial se publicaba en un recuadro al interior del diario *El País*, la nota de portada se titulaba y comenzaba así:

Indignación: Disfrazados de Policías Secuestran Niños en el Liceo No. 18.

Pánico entre medio millar de niños y adolescentes creó un grupo que privó de su libertad a una decena de liceales a quienes obligó a ascender a un vehículo aparentemente policial, amenazándolos, uno de los incursos, con una metralleta que luego se supo era de material plástico. La indignación de padres y profesores seguía latente anoche cuando EL PAÍS conversó con docentes y padres en el liceo 18 de la Avda. Millán. Todo fue obra de un grupo teatral que en un insólito simulacro reprodujo un procedimiento policial sin aviso previo a quienes, inocentemente, serían angustiados actores del inesperado “sketch”.³⁶

El inicio de la noticia con la palabra “pánico” y principalmente la condición de “niños” de los liceales afectados, distinguidos de los “adolescentes”, presentan una clara orientación editorial sensacionalista dirigida hacia una generación de “docentes y padres”. Este desplazamiento de la juventud hacia la niñez permite algunas interpretaciones. En primer lugar, refuerza una idea de indefensión de los jóvenes, de sujetos que no pueden decidir por sí mismos y, en segundo lugar, echa un manto de inquietud sobre los actores, quienes habrían abusado físicamente de algunos, de esta forma también ubicándolos fuera del mundo juvenil.

En otras palabras, mientras los adolescentes pasan a ser niños, los jóvenes actores también dejan de serlo y se transforman, como se verá más adelante, en sujetos adultos que esconden intenciones espurias, las cuales se van revelando, a lo largo de toda la cobertura, en una suerte de intriga policial. En

35. “LA REPÚBLICA, obviamente, nada tuvo que ver con ese simulacro, tal cual coinciden en afirmar sus protagonistas (...) [N]i tomó ni publicó foto alguna de la farsa de redada que tanto dio que hablar. Pese a todo eso, esa curiosa forma de “informar” es la respuesta que viene dando el diario El Día a nuestro saludo inicial a la prensa escrita. Estilos”. ¡Por favor! (7 de mayo de 1988). *El Día*, p. 9.

36. Indignación: Disfrazados de Policías Secuestran Niños en el Liceo No. 18. (5 de mayo de 1988). *El País*, p.1.

esta crónica aparece un dato relevante sobre el final: un par de actores había llegado hasta el centro educativo a ofrecer disculpas reconociendo la falta que implicaba no haber avisado a los afectados de que se trataba de una “actuación”.³⁷ La llegada de los actores al liceo reconocía que la representación había trascendido sus propios límites.

Estos desplazamientos de la juventud a la niñez en el caso de los estudiantes y de la juventud a la adultez en el caso de los actores opera de acuerdo con los mecanismos de distorsión y exageración características del “pánico moral” definido por Stanley Cohen (2002). En su estudio sobre *mods* y *rockers* en la Inglaterra de comienzos de los setenta, Cohen señala estos rasgos como presentes en las notas sensacionalistas, es decir, distorsionando y exagerando la cantidad (*amount*) de “daño” o de “violencia” que se pusieron de manifiesto en los acontecimientos analizados. En definitiva, el pánico moral sería el proceso de una preocupación social sobre un asunto, usualmente como resultado de la acción entre autoridades (*rule-makers*) y los medios de comunicación (2002). En este sentido se puede ver, en la cobertura, el pánico generado a partir de una colaboración entre la Jefatura de Policía y los medios de prensa de acuerdo con una exageración y distorsión que se expresa de manera significativa en las primeras notas de la cobertura.

Al día siguiente, *El Día* agrega un par de datos al inicio de su informe. El primero refiere a la detención de algunos estudiantes, lo que da cuenta de sus posibles participaciones como actores disimulados. El segundo menciona que, al frente de la representación, estaba a cargo un psicólogo (el mismo Ganduglia), quien se presenta sin nombre dada su condición de sospechoso.³⁸ En cualquier caso, su anonimato, el vínculo entre la profesión de Ganduglia y la vulneración de derechos contra “niños” y “niñas” presentada en la nota de *El País* va construyendo un personaje misterioso e inquietante que presenta, al parecer, unos conocimientos de psicología que pueden ser empleados para perjudicar a menores. La inquietud construida alrededor de la figura

37. Indignación por Secuestro de Niños Frente al Liceo del Parque Posadas (5 de mayo de 1988). *El País*, p. 15.

38. Simularon razzia liceal para tomar fotografías. (6 de mayo de 1988). *El Día*, p.1.

de Ganduglia se acentúa al mencionar su condición de “prófugo”.³⁹ Más adelante, se informa que “tres niñas y dos varones” declaran ante el juez,⁴⁰ es decir, infantilizando nuevamente a las chicas afectadas, en una doble operación de vulnerabilización y victimización en tanto mujeres estudiantes bajo la acción de adultos que cambiaron presuntamente de identidad con el objetivo de agredirlas.

Quizá por su vocación opositora y por su reciente formación, *La República* y *Aquí* ofrecieron mayor espacio a la cobertura en extensas entrevistas a estudiantes, padres e integrantes de la RdTB, algo que no ocurrió en las otras dos publicaciones diarias, que se limitaron a publicar declaraciones de jerarcas policiales y judiciales, así como a valorar ética y artísticamente la representación en editoriales y columnas teatrales, como se verá más adelante. Así, *La República* ofreció profusa información sobre la acción atenuando el carácter misterioso que se venía insinuando en los otros dos diarios a través de dos extensas entrevistas, una a los representantes de la RdTB y otra a estudiantes del liceo que presenciaron el desarrollo de los acontecimientos.

La primera menciona que los artistas no habrían cometido delito gracias al asesoramiento legal de IEL-SUR para realizar estas presentaciones. Asimismo, tres integrantes de la Red (uno de ellos Ganduglia) explican las diferencias entre la camioneta Combi de la representación y las Subaru empleadas por la policía; explican cómo los actores vociferaban teatralmente al salir de la camioneta y cómo portaban vestuarios y objetos claramente satíricos. En definitiva, explican los actores entrevistados, los estudiantes habrían entrado en pánico ante la presencia de actores disfrazados de policías como resultado del miedo cotidiano frente a las razias. Agregan que están a entera disposición de la justicia y, dos de ellos, posan sonrientes para la fotografía frente a la Combi.

A juicio de los tres jóvenes, “el *equivoco* que se realizó frente a las puertas del liceo y que fue *debidamente magnificado* por ciertos órganos de prensa, demuestra cuál es la actitud de los jóvenes frente

a la policía: alguien grita que llegó la policía, bajan dos personas de una camioneta y salen todos disparando. Cunde el pánico... Y sobre esto nadie reflexiona. No es culpa nuestra que los jóvenes salgan corriendo si ven a la policía” (énfasis nuestro).⁴¹

Es llamativo el lapsus sobre la realización de un equivoco, como si ese equivoco estuviera previsto en una representación que intervenía la realidad con técnicas de la ficción teatral, al punto de generar, sin embargo, una confusión verdadera entre los mismos actores.⁴² Tal estado de confusión se vio, además, “debidamente magnificado”. De parte de los actores, se trata de una observación lúcida e irónica sobre los mecanismos espectaculares y la forma de emplearlos de modo de generar el pánico moral por parte de prensa y autoridades, y de captar la atención de los medios sobre un problema político y social que no tenía lugar en la prensa tradicional, por parte de la RdTB.

La presentación de los jóvenes actores, su disposición a declarar, el reconocimiento del error a partir de una confusión creada por ellos mismos y su presentación sonriente ante las cámaras de *La República* contrasta con el anonimato misterioso generado hasta el momento por *El País* y *El Día* señalando, de parte de los actores, un conocimiento del funcionamiento de la prensa y de la forma de presentarse públicamente.

No obstante, una segunda nota con los testimonios de los jóvenes afectados, revela que la confusión derivó en momentos de violencia angustiante para algunos, angustia que la hacen extensiva, inesperadamente, a la institución educativa a la que pertenecen.

Diego Paillasa dijo: “Yo venía caminando y me metieron para adentro. Me sentaron en el fondo de la camioneta. Entraron a otras chiquilinas más, cerraron la puerta y nos llevaron hasta la esquina. Después nos bajaron y ya está. No parecían milicos: si hasta tenían un revólver de plástico. La

39. La policía busca a psicólogo acusado de planear el incidente en el liceo N°18 (6 de mayo de 1988). *El Día*, p. 12.

40. Atestiguaron ante la justicia Cinco Niños ‘Secuestrados’ del Liceo N° 18 (10 de mayo de 1988). *El País*, p. 12.

41. Barreiro, J. (7 de mayo de 1988). No hay prófugos ni delitos por la farsa en el liceo 18. *La República*, p. 9.

42. La entrevista de *Aquí* a integrantes de la Red ofrece otros elementos para comprender la confusión: los actores habían provocado un pánico tal que “acabaron más asustados que los propios chicos que estaban corriendo en ese momento”. Udaquiola L. Las razias de mentira duelen más (10 de mayo de 1988). *Aquí*, pp. 2-3.

chaqueta no era de milico. No te los podías confundir”.

Lourdes Calvo y Andrea Prieto dijeron: “Te agarraban de los pelos y te metían para adentro. Te los podías confundir por atrás, pero si los mirabas de frente te dabas cuenta [de] que no tenían nada que ver con policías. Hablamos con la directora y dijo que de la puerta del liceo para afuera no era cosa de ella. [...] También le avisamos a la adscripta, y ella nos dijo “yo no me puedo preocupar de eso; lo que pase de la puerta para afuera se pueden joder bien jodidos”.⁴³

Son múltiples las interpretaciones que surgen de estas declaraciones. En primer lugar, se trataba de una representación donde los actores subían a los estudiantes (actores y no actores) a la camioneta de manera forzada, lo cual implicaba un abuso que no iba a ser tolerado por los padres de los estudiantes desprevénidos.⁴⁴ En segundo lugar, los estudiantes coinciden en la imposibilidad de confundir a los actores con policías, dado el carácter paródico del vestuario y la ausencia de uniformes militares, lo que ya había sido aclarado por los actores. En este punto, es posible especular que aquellos estudiantes sin conocimiento de la representación se hubieran asustado no tanto por estar frente a presuntos policías sino porque estaban siendo forzados por personas que parecían no serlo o claramente no lo eran. Si no eran policías, tampoco estaba claro quiénes estaban ejerciendo violencia sobre ellos.⁴⁵

43. Jelen, M. (7 de mayo de 1988). Estudiantes: “No los podías confundir con agentes; fue sólo una representación”. *La República*, p. 9.

44. Es reveladora la angustiada carta del padre de una estudiante, afectada por los acontecimientos, enviada al director de *La República*: “(A) mi hija la persona que la tomó del brazo y le dijo que era de Narcóticos, en ningún momento le advirtió que se trataba de una farsa, y tanto es así que unas compañeras que estaban junto a ella, corrieron hacia la esquina para avisar telefónicamente a casa lo que estaba sucediendo con mi hija” Reflexión y propuesta sobre razzias (27 de mayo de 1988). *La República*, p. 10.

45. Empleamos aquí el término “violencia” de acuerdo con el delito tipificado por la justicia en ese momento. Se trata, no obstante, de una tipificación no compartida por Ganduglia: “Probablemente haya habido algún forcejeo, [pero] yo no diría violencia”. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022. Por su parte, Alegría también cree que no hubo violencia sino que la sentencia obedeció a la acción de los padres, quienes sostuvieron que sus hijos habían sido forzados a subir a la camioneta sin el

Por último, es llamativa la indiferencia hacia los estudiantes por parte de las autoridades del centro educativo cuando los acontecimientos ocurrieron a sus puertas y cuando los estudiantes acudieron por ayuda frente a una situación violenta que los trascendía. No es objetivo de este trabajo indagar en las causas o las consecuencias de la omisión de las autoridades educativas hacia sus propios estudiantes, pero la reacción de la adscripta ofrece señales del clima social que vivían los jóvenes en los primeros años de democracia, es decir, eran perseguidos en la noche por la policía por su condición de jóvenes al tiempo que eran desoídos en reclamos básicos de seguridad durante el día. En este caso, la omisión trasciende la indiferencia y alcanza expresiones ofensivas e insultantes de una autoridad educativa hacia los estudiantes que acuden por protección.

Días después, el juez dictó la orden de detención a Ganduglia y a otros integrantes de la Red luego de que el abogado de los actores se pusiera en comunicación con el juez. La llegada del actor al juzgado se presenta como una aparición que no abandona la intriga: “[E]l psicólogo sindicado como ideólogo de la ‘representación teatral’ llevada a cabo en el liceo No 18, acompañado por una dama, integrante también del grupo, se presentó ayer en el Juzgado en lo Penal del Noveno Turno”.⁴⁶ La mención a “la dama” ubica a la joven actriz también en el ámbito de los mayores. De la misma forma en que las “niñas” eran desplazadas fuera de la adolescencia frente a los “varones” de su edad, aquí la mujer es desplazada fuera de la juventud a través de expresiones atávicas que tienen como objeto principal la construcción sugere y ridiculizante de la intriga.

El 13 de mayo, diez días después de la representación, la justicia procesa sin prisión a tres actores de la RdTB por el delito de “violencia privada” y deja en libertad a Ganduglia y la actriz, ya que ambos no habían tenido participación directa en la representación.⁴⁷ Este procesamiento determinó el fin

consentimiento de los mayores. Entrevista a Adriana Alegría realizada por Agustín Labat en julio de 2023.

46. Psicólogo Buscado por “Razia” se Presentó Ante Justicia Penal (12 de mayo de 1988). *El País*, p. 10.

47. El delito fue cometido al haber existido “un atentado contra la libertad personal de los jóvenes” pues lo realizado por los presuntos actores ‘configura una conducta contraria a la voluntad

de las crónicas policiales y confirma, en la mirada retrospectiva de la cobertura, el carácter carismático de Ganduglia al interior de la Red. En cuanto al abordaje periodístico, el fin de las crónicas da lugar a la aparición de otros géneros.

Así, una nota crítica de *El País*, a casi un mes de los acontecimientos y firmada por Henry Segura, es relevante por tres motivos. En primer lugar, refiere a los actores de la Red como actores jóvenes que representaban una obra para sus pares: “Los protagonistas fueron jóvenes que, siendo actores desconocidos, quisieron conmover a sus pares del liceo”.⁴⁸ Aún desde el lugar de los mayores que suponía escribir desde un diario conservador y desde la crítica institucionalizada, el crítico ubica a los protagonistas en un mapa generacional sin atribuir prejuicios ni juicios peyorativos por su condición juvenil. En segundo lugar, afirma la condición teatral arriesgada de la representación entendida como “osadía”. En tercer lugar, señala el error cometido por los actores de la Red: la fuerza física aplicada habría distorsionado las líneas propuestas por Boal en su Teatro del Oprimido.

Nadie pudo dudar que se trataba de una osadía juvenil, cuyas consecuencias no fueron medidas con serenidad. Es decir, el grupo entronizó la violencia y desató un mecanismo de terror puramente emotivo que invalidó el acto. No se puede hablar de la violencia agarrando a las trompadas al interlocutor, a no ser que se lo considere un enemigo digno de la paliza.

El método usado por los actores-policías no es inválido por sí sino por la forma en que fue aplicado, por las limitaciones conceptuales que traduce como simple réplica de un acto. Ser provocativo no es algo ajeno a la creación, pero la provocación por sí misma no es un acto de creación.⁴⁹

Para el crítico, la invisibilidad de la representación no era un demérito, pero son unas “limitaciones conceptuales” sobre el trabajo propuesto por Boal las que habrían invalidado la representación como tal, ya que el uso de la violencia no puede participar de un acto de creación. En efecto, en los términos pro-

puestos por el Teatro Invisible, los espectadores “no son obligados ni inducidos a entrar en escena: entran si quieren y cuando lo deseen. Y nunca hacemos nada que ponga en ridículo a los participantes o que les haga revelar más de lo que deseen” (Boal, 2002, p.66). Los actores de la Red habrían trascendido los límites definidos por Boal.

Falsa razia y anarquía

Sin embargo, no se puede reducir la violencia sobre los liceales a una aplicación errónea de las experiencias del Teatro Invisible. La conformación anárquica del grupo se abría a una apropiación asistemática de las líneas del Teatro del Oprimido, es decir, no parecía ver el trabajo de Boal como un dogma a seguir sino solo aquello que resultaba útil a objetivos estéticos y políticos. Esta apropiación tampoco se reducía al teatro de Boal sino a una apropiación de orden mayor, también asistemática e incongruente,⁵⁰ de distintas tradiciones teatrales acumuladas desde la dictadura: elementos de la Comedia del Arte, del entremés cervantino y del Teatro del Oprimido, entre otras.

La Red venía acumulando técnicas teatrales disímiles que enfatizaban, no obstante, la dimensión espectacular, así como la confusión entre realidad y ficción. En otras palabras, junto con las sutilezas del Teatro Invisible convivían los elementos satíricos y grotescos de la Comedia del Arte, así como la velocidad y sencillez del entremés en una incongruencia donde lo relevante era la ruptura o la reducción de la distancia entre artistas y público, y de acuerdo con una horizontalidad entre público y actores característica del teatro anarquista. Tal como explica Jesse Cohn (2010) en su reflexión sobre el teatro de Antonin Artaud, “el teatro anarquista propone abolir ‘la distancia entre el espectador y el actor’ desplazando la agencia del *performer* y la autoridad del autor en favor de una audiencia activa” (142, traducción nuestra).

En la representación del liceo 18, es indudable el carácter satírico que desplegó la Red y, en este sentido, se puede ver la fuerza física ejercida contra los

del sujeto pasivo”. Tres procesados por la falsa “razzia” que un grupo de teatro hizo en el liceo No 18. *El Día*, 13 de mayo, p. 20.

48. Segura, H. (3 de junio de 1988). *Entreacto. El País*, p. 18.

49. Segura, H. (3 de junio de 1988d). *Entreacto. El País*, p. 18.

50. Sobre la apropiación y la incongruencia de estilos y géneros literarios como característica de la literatura anarquista de comienzos de siglo XX, se puede consultar a Delgado (2015).

estudiantes como un elemento característico del grotesco heredado de la Comedia del Arte. Este es el punto crítico de la acción, cuando el grotesco transgredió las reglas de representación del Teatro Invisible generando la confusión generalizada en el auditorio callejero. La ruptura de la distancia entre actores y espectadores, en este caso a través de una acción violenta, no solo procuraba la horizontalidad buscada en el teatro anarquista sino que reproducía, en la vida cotidiana y a la luz del día, el miedo a ser detenido en una razia policial nocturna. Si las técnicas del Teatro Invisible permitían sumergir a los espectadores desprevenidos en una experiencia de violencia policial, el componente grotesco de la Comedia del Arte y su proyección espectacular ofrecían elementos para representar esta violencia “demasiado” verosímilmente.

Asimismo, se pueden observar los aportes de la tradición del entremés cervantino, género breve, cómico y satírico —de presencia frecuente en las primeras actividades del grupo— para ser representado entre actos de una obra que, por su brevedad, no presentaba profundidad ni complejidad de la trama, es decir, sus personajes eran simples y representaban distintos oficios (Maestro, 2008), así como los actores de la Red representaron a policías sin mayores complejidades. La brevedad del entremés exigía velocidad para armar y desarmar las representaciones, la que fue incorporada por el grupo como herramienta de su “guerrilla cultural”, es decir, para ocupar con eficacia los quince minutos del cambio de turno y de acuerdo con una sincronización y precisión adquiridas a lo largo de diez años de actividad.⁵¹

Tanto la representación como su cobertura sensacionalista espectacular, pueden interpretarse desde las nociones anarquistas de acción directa y su continuación en la “propaganda por el hecho”. Surgida en el anarcosindicalismo, la acción directa puede adquirir formas inesperadas, anodinas o violentas,

51. Esta precisión para marcar el comienzo y el fin de la obra buscaba no interferir en el desarrollo normal de las actividades liceales. Los actores, en su acción de “guerrilla cultural”, buscaban no generar ningún tipo de acción que pudiera ser considerada delictiva. “Era una guerrilla misma. Una cosa como de ‘tic tic tic tic’. (...) [N]o podían durar más de quince minutos ninguno de todos esos cuadros, justamente para que no interfirieran en la dinámica normal. [De parte de las autoridades] no había nada de que agarrarse”. Entrevista a Néstor Ganduglia realizada por Leandro Delgado y Agustín Labat en diciembre de 2022.

según una plasticidad que se adapta a situaciones específicas y donde la fuerza de la acción suprime toda forma de representación o discurso (Colson, 2003, pp. 18-19). Por su parte, la propaganda por el hecho *propaga*, mediante estas acciones, un poder transformador donde el anarquismo es solo el detonador. Por su propio peso, los acontecimientos revelan, frente a todos, que otro mundo es posible (Colson, 2003, pp. 210-11). Desde estas nociones, entonces, se puede ver no solo a la representación teatral frente al liceo como una acción directa: también el acto violento de subir a los jóvenes a la camioneta suprimía toda representación. La repercusión en la prensa y el pánico moral generado pueden ser considerados una visualización de la propaganda por el hecho, ya que no sólo revelaba la práctica de las razias a la opinión pública sino que empleaba a su favor el pánico construido por la prensa.

Sin discutir la validez moral, ética o artística respecto del uso de la fuerza sobre los estudiantes, la representación de la RdTB puede ser considerada exitosa, ya que cumplió su objetivo inicial: ubicar la atención de la conversación pública sobre las razias contra los jóvenes. Aún más, la repercusión mayor no proviene de los efectos que pudo tener la representación sobre las actitudes y opiniones de los liceales presentes respecto de las razias sino de la propia confusión, compartida por los mismos actores que la generaron, luego amplificada espectacularmente. De esta forma, este delito menor provocó una repercusión de tal magnitud que, si bien no estaba planeada por los actores, cumplía sus objetivos con creces.

El hecho de que la Red haya llevado adelante acciones anárquicas no surge del relevamiento, que tampoco lo vincula con ninguna organización anarquista. Si bien Ganduglia presenta su simpatía por prácticas tomadas del anarquismo, en ningún momento surge esta información de las notas y entrevistas. Es importante recordar la mención de Ganduglia sobre la “anarquía visceral”, es decir, más vinculada a un impulso que a una pertenencia a organizaciones anarquistas. En este sentido, se puede entender el anarquismo que llevó adelante La RdTB como lo que Rafael Sposito (en Muñoz, 2022) entiende como una característica de los anarquismos recientes, es decir, como una anarquía que prolifera en colectivos y periódicos, o como mera asimilación

de prácticas anarquistas. En este sentido, este tipo de anarquismo respondería a lo que Pascual Muñoz (2021, p. 171) define “como un potencial y como una práctica, más que como un conglomerado masivo y cohesionado” de objetivos y formas de organización anarquistas.

Conclusiones

La repercusión espectacular de la representación en el liceo 18 proviene menos de una aplicación de tradiciones teatrales disímiles y más de un error o una imprevisión en la aplicación anárquica de estas tradiciones. La confusión de los propios actores que derivó en la violencia privada revelaba, no obstante, la violencia pública extendida a toda una generación de jóvenes. El éxito de esta representación teatral se puede observar tanto en la instalación de la discusión sobre las razias en esta cobertura como en la continuidad de las actividades de la Red durante años posteriores.

El procesamiento sin prisión de los tres actores no parece haber sido un obstáculo importante en la continuidad de la Red, como ocurrió en el caso del procesamiento con prisión del vocalista de Clandestino dos semanas después, que significó el fin de la banda. Esta continuidad se debe, quizá, a la formación de sus integrantes tanto como actores, psicólogos o docentes; a su conciencia política; a su asesoramiento legal para realizar sus representaciones, y al conocimiento de los mecanismos espectaculares de la prensa, donde supieron presentarse en pie de igualdad. En cualquiera de los casos, la represión actuaba no sólo sobre adolescentes sino, en este caso, sobre jóvenes adultos mostrando los vínculos que existieron entre quienes representaron obras para jóvenes adolescentes de acuerdo con una transmisión intrageneracional que había sido interrumpida durante la dictadura.

Queda por investigar, con mayor profundidad, la trayectoria del Teatro Barrial desde su surgimiento como organización de resistencia durante la dictadura y su culminación en la Coordinadora Antirrazias, en particular la reunión de elementos de una organización semejante a un colectivo político y cultural contemporáneo. En este sentido, sería interesante recuperar las discusiones al interior del grupo

y los eventuales conflictos entre sectores anarquistas, marxistas o sin definiciones políticas específicas. Estas discusiones sobre las sucesivas, variadas y plásticas transformaciones del grupo quizá permitan explicar y comprender una existencia de quince años durante un período de importantes transformaciones políticas, sociales y culturales.

Referencias Bibliográficas

- Aguiar, S. y Sempol D. (2014). “Ser joven no es delito”: transición democrática, razias y gerontocracia. En L. Delgado (Ed.), *Cultura y Comunicación en los ochenta. Cuadernos de Historia 13* (pp. 134-151). Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Bayce, R. (2018) [1990]. *Drogas, prensa escrita y opinión pública*. Montevideo: Universidad de la República.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Cohen, S. (2002). *Folk devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londres y New York: Routledge.
- Cohn, J. (2010). *Anarchism and the Crisis of Representation. Hermeneutics, Aesthetics, Politics*. New Jersey: Associated University Press.
- Colson, D. (2003). *Pequeño léxico filosófico del anarquismo. De Proudhon a Deleuze*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Delgado, L. (2018). El David en pañales. Censura e intervención urbana en la posdictadura. *Cuadernos del Claeh*, 37, pp. 9-30. Montevideo: Claeh.
- Delgado, L. (2015) Escrituras anárquicas: prácticas textuales del anarquismo en el Río de la Plata. *Revista Culturales*, 22(2), 45-74. Baja California: Universidad Autónoma de Baja California.
- Delgado, L. y Farachio F. (2017). Rock de la cárcel: el caso Clandestino en la nueva democracia. *Dixit*, 27, 88-104. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage.

- Ganduglia, N. (1996). *Quince años de Teatro Barrial y una Canción Desesperada*. Montevideo: YOEa.
- Garat, G. (2012) *Marihuana y otras yerbas. Prohibición, regulación y uso de drogas en Uruguay*. Montevideo: Debolsillo.
- Maestro, J.G. (2008). Cervantes y el entremés. Poética de una comicidad crítica. En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, R. (Coords.), *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico* (pp. 525-536). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Un microsistema teatral bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.
- Moreira, C. (2016). *La Commedia dell'arte. Un teatro de artesanos. Guiños y guiones dell'arte para el actor*. Buenos Aires: INTeatro.
- Muñoz, P. (2021). Presencias anarquistas en el movimiento social de Uruguay. En G. Caetano, A. Marchesi y V. Markarian (Eds.), *Izquierdas* (pp. 161-172). Montevideo: Crítica Montevideo.
- Pérez, D. (2020). *Quién escupió el asado. Subcultura y anarquismos en la postdictadura uruguaya (1985-1989)*. Montevideo: Alter Ediciones.
- Rudlin J. y Crick O. (2001). *Commedia dell'Arte. A Handbook for Troupes*. New York, Routledge.
- Sempol, D. (2013). *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)*. Montevideo: Debate.
- Sempol, D. (2021). De censuras y desacatos: Las disputas sobre los límites de la democracia, la crítica y lo obscuro durante la transición uruguaya (1980-1989). *Revista del CESLA*, 28, 245-259. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- Tessari, R. (2013). *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*. Roma: Laterza.
- Vidal (2010). *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental.
- Zibechi, R. (1997). *La revuelta juvenil de los noventa*. Montevideo: Nordan.