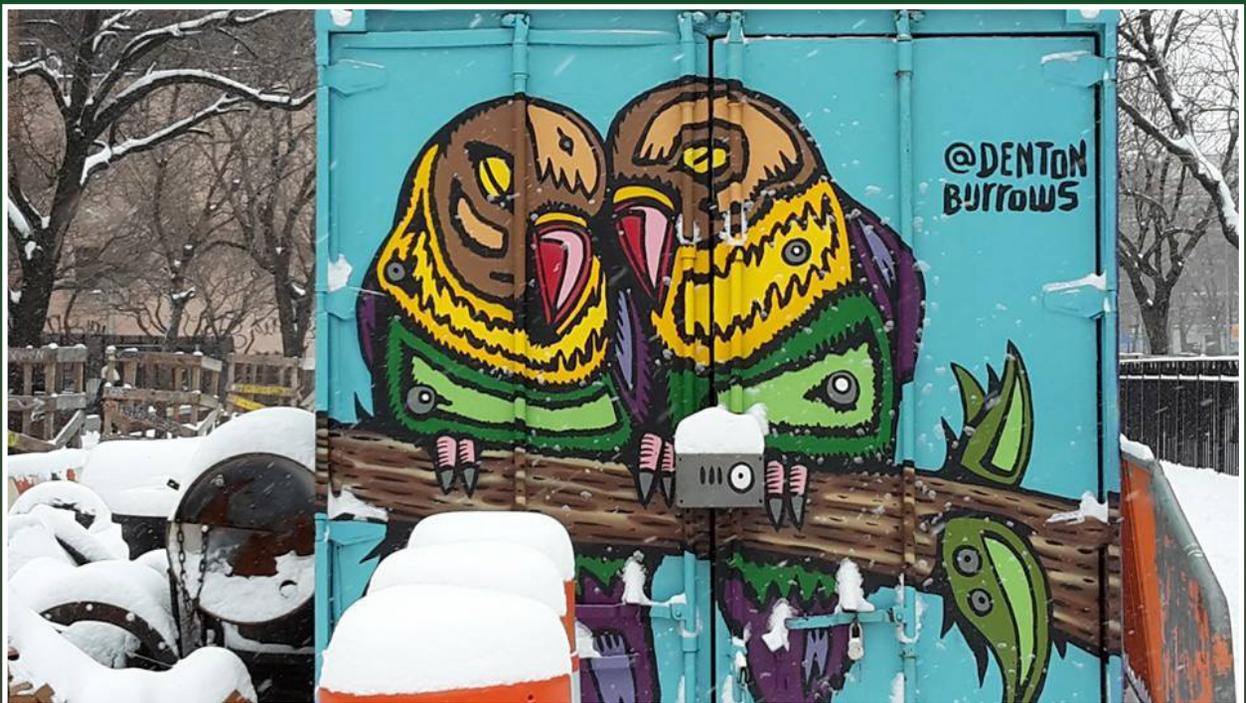


# [sic]

Año X - #25 | junio de 2020  
Revista arbitrada de APLU

## Hibridaciones escénicas/Poéticas performáticas



[sic]

## TEMÁTICA Y ALCANCE

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex

Integra la lista de socios fundadores de AURA

(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [sic].

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.



Año X - #25  
Junio de 2020

**Revista arbitrada de la  
Asociación de  
Profesores de Literatura  
del Uruguay**

### Comisión Directiva de APLU

Presidente: Álvaro Revello  
Vicepresidente: Graciela de Medina  
Secretaria: Alejandra Dopico  
Tesorera: Elvira Blanco  
Vocal: Patricia Núñez

### Coordinador académico del presente número

Luis Bravo

### Coordinadoras y editoras responsables

Elvira Blanco - María del Carmen González

### Consejo editor de la revista [sic]

Elvira Blanco  
Luis Bravo  
Óscar Brando  
María del Carmen González  
Elena Romiti

### Consejo académico de lectura

Hugo Achugar  
Alfredo Alzugarat  
Carina Blixen  
Margarita Carriquiri  
Gustavo Martínez  
Claudia Pérez  
Charles Ricciardi  
Leonardo Rossiello

### Lectores especializados para este número

Riccardo Boglione  
Lucía Delbene  
Alfredo Goldstein  
Georgina Torello  
Gabriela Sosa  
Silvia Viroga

### Diseño y diagramación

Mastergraf

### Corrección

Laura Zavala

### Corrección en inglés

Mauricio de Vasconcellos

### Diseño logo de APLU

Mariana Pérez Balocchi  
en base a diseño original de Alicia Cagnasso

### Imagen de Portada

Foto de: Luis Bravo  
Título: *Nueva York*  
Año: enero, 2015.

Revista [sic]. Año X # 25 Junio 2020  
ISSN 1688-938X  
Indexada en [latindex.unam.mx](http://latindex.unam.mx)

### APLU

18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200  
Telefax (+598)2403 6506  
Montevideo, Uruguay  
Correo APLU: [aplu1992@gmail.com](mailto:aplu1992@gmail.com)  
Sitio: [www.aplu.org.uy](http://www.aplu.org.uy)  
Correo [sic]: [revistaaplu@gmail.com](mailto:revistaaplu@gmail.com)

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,  
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N.º 16.099.

### Edición digital

Mastergraf S.R.L.  
Bvar. Artigas 4678  
Tel.: 2303 4760\*  
Montevideo - Uruguay  
Depósito Legal: XXX.XXXX

# Sumario

***La fura dels Baus, creación teatral con fricción***

*Juan Estrades Pons*

***El campo de Griselda Gambaro: ¿un drama para ser leído?***

*Sandra Escames*

***La conferencia performativa: entre el Arte y la Academia***

*Nicole Wysokikamien*

***Cecilia Vicuña y las ruinas del lenguaje***

*Jeannine M. Pitas*

***Hibridación en la representación escénica uruguaya de los años ochenta***

*Álvaro Lema Mosca*

***Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso *En la Torre****

*Damián Pérez Mezzadra*

***¡Qué arda la palabra! Voces y corporalidades en *Poesías Performáticas****

*Yanina Vidal*

***Teatro de los tablados. El público y el ensayo de dos murgas del interior de Uruguay:***

***Nunca más de Colonia y *Sale con fritas* de Mercedes***

*Daniel Román Quijano Sosa*

# Editorial

## *puesta a punto, puesta en pantalla*

1. Desde las prácticas artísticas de los colectivos de los años ochenta –cuando en América Latina, y más específicamente en el Cono Sur, comenzaron las reaperturas democráticas tras la usurpación de los regímenes autoritarios– hasta estos primeros veinte años del siglo XXI, hemos asistido a una ingente transformación de los lenguajes y de los medios de producción de las artes, así como del papel que juega su actividad en el mundo contemporáneo. En paralelo a la posmodernidad se instaló, a partir de la implosión de la Unión Soviética, un orden mundial regido por modulaciones del capital que hoy van desde el más radical neoliberalismo privatizador hasta el comunismo estatal y neocapitalista del régimen chino. A esto debe sumarse una meteórica revolución tecnológica que, desde el ingreso de las primeras computadoras domésticas a inicios de los noventa, pasando por el intercambio de los correos electrónicos, y llegando hacia 2009 a la computadora personalizada de los *smartphones*, produce en forma acelerada comportamientos que afectan de manera determinante la vida cotidiana, los hábitos de consumo, la concepción del tiempo-espacio, y hasta la psicología de millones de personas. Es decir, nunca hubo una comunicatividad y una disposición de información telemática tan intensa, tan instantánea, ni tan global en la historia de la humanidad, y las artes no han estado a la zaga de esas transformaciones.

Las disciplinas y los géneros artísticos encasillados por el neoclasicismo europeo fueron instrumentalizados primero por una pátina de Ilustración que, paradójicamente, durante el período colonial ayudó a regir un orden cultural gobernado por autoridades imperiales e Iglesia. En las respectivas fundaciones de las naciones americanas el impulso emancipatorio se alineó con el progresismo positivista de las burguesías modernizadoras que, dependientes de los centros hegemónicos de poder económico, establecieron su axiología más o menos laica, aunque igualmente limitante del valor artístico como una actividad más bien decorativa, siempre que no interfiriera con la moralina de las buenas costumbres. Ese conjunto histórico e ideológico conformó un canónico constructo racionalista de “las artes y los oficios” que operó en las instituciones educativas y académicas de los países americanos a lo largo del siglo XIX hasta, por lo menos, la segunda posguerra del siglo XX. Dicho sea muy puntualmente, las vanguardias históricas que en América Latina actuaron aproximadamente entre 1921 y 1938, no alteraron sustancialmente las instituciones culturales ni el imaginario popular, aunque alumbraron las vetas experimentales de futuros artistas.

Colándose en un campo minado de segunda escalada emancipatoria –la Revolución Comunista China (1946-1949), los movimientos de liberación nacional activando la descolonización en diecisiete naciones africanas, el concepto y la conciencia de tercermundismo, la Revolución Cubana (1953-1959), la guerra de Argelia (1954-1962)– emergen, revulsivas y vitalistas, las neovanguardias de los años 50. De entre tantas, la generación Beat norteamericana, la Internacional Situacionista y el Concretismo brasileño fueron, en perspectiva, las que más aportaron a modulaciones futuras. Es que por estas landas silvestres andamos a la zaga de un futuro que apenas llega a ser propio, aunque suele atravesarnos desde las más diversas globalizaciones neocolonialistas, a pesar del opíparo manifiesto de antropofagia cultural: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida [...] Queremos la revolución Caribe. Mayor que la revolución francesa [...]. Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos” (De Andrade, O., 1928).<sup>1</sup>

A partir de los sesenta se abre paso una polifacética contracultura en la “aldea global” (McLuhan, 1962),<sup>2</sup> conformando lo que para Van Goose (2005)<sup>3</sup> fue un “movimiento de movimientos”. Un sismo que trajo aparejado, según se interprete, una profundización de la democracia o una ra-

1 De Andrade, O. (1981). *Manifiesto Antropofágico* [1928], en *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 65-72.

2 McLuhan, M. (1962). *La galaxia Gutenberg (Génesis del “Homo typographicus”)*. Barcelona: Planeta-Agostini.

3 Van Goose, F. (2005). *The Movements of the New Left 1950-1975. A Brief History with Documents*. Boston/New York: Bedford/St. Martin’s.

dicalización política cuyos signos fueron: el desmarcarse del pensamiento binario de la Guerra Fría; el desenmascarar las jerarquías naturalizadas por el orden económico de las clases dominantes; la confrontación con el poder militar que las sustenta; el cuestionamiento de las élites culturales, administrativas y académicas que lo representan. Un “sistema” en el que T. Roszak (1970)<sup>4</sup> advirtió el germen de una súper-tecnocracia acicateada por la “mágica” tecnología de la *era espacial*. Tras la inminencia de una guerra atómica –Cuba fue el epicentro de la crisis de los misiles en 1962– surgió una contracultura juvenil que Allen Ginsberg viralizó con la consigna “make love not war”, hasta que en 1968 un fantasma de rebelión recorrió el mundo de Norte a Sur y de Este a Oeste. Tras exponer cómo los valores de la Ilustración eran absorbidos por el sistema al que históricamente se habían enfrentado, el mismo Roszak visionó el refinado andamiaje de control que, con cierto tinte de ciencia ficción, desmontaría (otra vez a futuro) cualquier rebelión social “con técnicas de manipulación de la intimidad tan finas y discretas como una telaraña”, desplazando como anacrónicas las pulsiones de liberación: “[...] Sobre todo la capacidad de nuestro paraíso tecnocrático en ciernes para desnaturalizar la imaginación absorbiendo todo significado a la Razón, la Realidad, el Progreso y el Conocimiento, hará que los hombres se vean forzados a considerar sus potencialidades, enojosamente incumplidas, como pura locura. Naturalmente, aparecerán terapias humanitarias que procurarán la generosa curación de estas locuras [...] La tecnocracia no es simplemente una estructura de poder que controla una vasta influencia de naturaleza material; es la expresión de un gran imperativo cultural, una verdadera mística [...] una gran esponja capaz de absorber inmensas cantidades de descontento y de agitación, a menudo mucho antes de que dejen de parecer divertidas excentricidades o aberraciones gratuitas” (12).

Dejemos, por ahora, que los lectores calibren cuánto de tales “profecías” son rastreables (ahora ya en el presente) en hechos comprobados de control social acaecidos durante los dos primeros decenios del siglo XXI y señalemos, al pasar, que la convocatoria temática de este número de [sic] coincidió con el pandémico 2020 en el que, como nunca antes, los artistas se vieron obligados a operar en modo virtual, utilizando más a presión que creativamente, las tecnologías a disposición. Si esto ha sido en cierta medida posible es porque en el transcurso de los últimos cincuenta años fueron mutando las vías y los códigos de la producción artística, así como los soportes y los conceptos de recepción cultural.

2. No solo se han trasvasado los límites entre las artes (teatro, poesía, danza, música, artes visuales, otras) sino que en la mixtura han surgido prácticas que reclaman autonomía, como ser el amplio espectro de la performance y las instalaciones, entre otras acciones que aún buscan una designación acorde a sus objetivos o, mejor, a sus resultados que hoy parecen importar más que los primeros. Véase entonces una *puesta a punto* de lo que finalmente seleccionamos para esta convocatoria sobre “Hibridaciones escénicas y poéticas performáticas”, cuya entrega es, por cierto, una *puesta en pantalla* ya que, por primera vez y a causa de un virus con coronita, llegamos a ustedes por exclusiva vía digital, acorde a los tiempos que vivimos.

El marco teórico desde el que Álvaro Lema apoya su mirada histórica sobre la praxis contracultural, liberadora y comunitaria de los ochenta en Uruguay, sintetiza la potencialidad del concepto de hibridación que, por cierto, fue trasvasado desde el campo científico y, por tanto, resignificado: “la hibridación en el arte expande las posibilidades de experimentación e innovación, situándose en los límites de lo genérico, aboliendo fronteras y límites y estableciendo nuevas lecturas de carácter múltiple. Es, en términos de Mieke Bal (2009),<sup>5</sup> un ‘concepto viajero’ que ha pasado de las ciencias duras a las humanidades, comportando un cambio en las formas y sus posibles entendimientos” (Lema, Á., “Hibridación en la representación escénica uruguaya de los años ochenta”).

Las modulaciones de fusión discurren, según se aprecia en los objetos de estudio de la mayoría de los artículos aquí presentes, en obras renovadoras que obligan al instrumento analítico a repensarse, tal y como lo habíamos promovido desde la convocatoria. También ocurren fenómenos que provocan la revaloración de piezas que no fueron bien comprendidas en su contexto de enunciación. Este es, por ejemplo, un punto de partida relevante en el trabajo que acomete Sandra Escames sobre

4 Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairos.

5 Bal, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.

la pieza dramática *El Campo*, de la argentina Griselda Gambaro (1928). Estrenada en el icónico 1968, la recepción de la misma se vio reducida en su momento a una problemática de “campos de concentración nazi, que confirmó entonces a Gambaro como una escritora extranjerizante”, nos informa la autora. A partir del reestreno de la pieza en Buenos Aires, en 1984 (el presidente Raúl Alfonsín había asumido en 1983) la articulista reflexiona sobre la particular incidencia de la historia reciente en la relectura estética e ideológica de la misma: “Ese cambio de horizonte, gracias al que la obra devela finalmente un significado virtual que había permanecido hasta entonces oculto, hace que la temática europeizante pase a ser de un lamentable realismo, y que la obra se convierta en una profecía de los abusos y la violencia vivida por la sociedad argentina durante la dictadura militar” (Escames, S., *El campo de Griselda Gambaro: ¿un drama para ser leído?*).

En el resumen temático para la convocatoria se decía que hoy la imagen, el movimiento, el cuerpo y la voz en acción, se conjugan entre sí de maneras sorprendentes y creativas, concitando nuevas sensibilidades y renovadas audiencias.

En esa línea Juan Estrades aproxima el lenguaje escénico del grupo catalán *La Fura dels Baus* que, con sus puestas de origen circense en lugares no habituales, se consagró en Barcelona a partir del estreno de *Accions* (1984), irrumpiendo en los noventa como una estética rupturista de impacto mundial. Así la describe: “Hablamos de una dramaturgia física e inmediata, una gramática de la simultaneidad, donde el gran protagonista pasa a ser el cuerpo, como forma y fondo al mismo tiempo, como lenguaje hablado y gutural, como irrupción empática o violenta con el público”. Con buena puntería remonta tales atributos a la poética subversiva del arte dramático de A. Artaud: “Para el arte de la performance, el cuerpo es el motor principal, es el centro de la acción performática. Esta importancia del cuerpo y del gesto, también viene de Antonin Artaud que quería transformar a sus espectadores, destapando su inconsciente, a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre en un teatro ritual” (Estrades, J., *La fura dels Baus, creación teatral con fricción*).

La experiencia artística de Moxhelis, representativa de la movida contracultural uruguaya (1986-1994), es rescatada por Damían Pérez y se emparenta en lo local con esa línea de acciones rituales, con raíces circenses y proyecciones multimediales. El colectivo multidisciplinar –fundado por el francés Pascal Wyrobnik, integrante de la gira mundial Cargo 92 que llegó a Macondo-Montevideo en el carguero Melquíades, y por la artista uruguaya Daniela Luna– se presentaba de esta manera: “Moxhelis es un espectáculo dirigido a las sensaciones, un viaje para ser disfrutado por personas de todas las edades y condiciones. Un circo donde la carpa es reemplazada por un ómnibus y los animales por máquinas (Carta de presentación de la compañía teatral Moxhelis, julio de 1993)”.

Según el articulista, que hace aquí un avance de su tesis en curso, asume esa autodefinición grupal como el “indicio de encontrarse frente al llamado ‘teatro liminal’ en la concepción de Dubatti (2016).<sup>6</sup> Un teatro de experiencias sensoriales, a partir de una variedad de disciplinas que se reúnen y dialogan entre sí, incorporando elementos ‘que no corresponden al teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por Occidente (el drama)’” (5-6).

En cuanto a la escena como espacio experimental en el cual confluyen múltiples lenguajes artísticos como plataforma de una (a)puesta conceptual, destaca el estudio de Nicole Wysokikamien. Este aborda Ciencia Ficción (2019), pieza unipersonal de la española Cristina Blanco (1977), presentada en el Ciclo de solos de danza, “Solos al mediodía”, que desde hace diez años integra la programación del Teatro Solís con la curaduría de Andrea Arobba. Así presenta la performance: “Cristina interactúa con un dispositivo escénico multimedia: pantalla, proyecciones, computadora, micrófonos e instrumentos musicales e intercala anécdotas, diálogo con los espectadores, bromas, videos, visitas a blogs y música en vivo. La obra está repleta de ironía, humor y algunas teorías científicas y pseudocientíficas”. Según la investigadora la pieza insta a desafíos teóricos: “Cristina Blanco es bailarina, pero no baila en su obra. No hace una coreografía elaborada, ni una sencilla. Tampoco se mueve improvisadamente, ni de manera llamativa o virtuosa; todos sus movimientos son cotidianos, ‘realizables’ por cualquier persona. Sencillamente, podríamos afirmar que no hay danza en esta pieza de danza, o bien, que no hay danza en esta pieza presentada en un ciclo de danza”. La reflexión da cuenta del alcance de las rupturas, así como de la necesidad de elaborar otro instrumental crítico, no

6 Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.

solo para comprender, acota, sino para reeducar el goce estético: “La afirmación es aplicable a otras manifestaciones artísticas: puede haber teatro sin representación, música sin melodía, conferencias sobre nada, pinturas en blanco y urinarios expuestos en museos. Es probable que, desde Duchamp, el objeto artístico haya perdido la exclusividad como tal. Su identificación ya no proviene de sus cualidades intrínsecas como objeto, sino del análisis de su contexto. Acaso por ello acuñemos nuevos nombres de géneros y subgéneros, designaciones que pretenden abarcar la expansión de las formas de creación actual, que difícilmente pueden ser estudiadas desde la perspectiva de la división de las artes más tradicional y rígida. Urge un cambio de perspectiva para poder comprender, analizar e incluso disfrutar las artes escénicas contemporáneas” (Wysokikamien, N., *La conferencia performativa: entre el Arte y la Academia*).

Por otra parte, cabe considerar que no todas las transformaciones operadas por la tecnología responden a rupturas estéticas, y que tampoco todas son necesariamente beneficiosas para el arte mismo; pero esta arista problemática de los cambios puede aquilatarse si existe un tiempo de decantación que muchas veces parece no haber sido dispuesto, perdiéndose así la función crítica de la propia crítica. Acaso desde esa también saludable desconfianza hay artistas que diseñan sus estrategias desde “las ruinas” de los lenguajes fragmentados. Con pocas palabras insertas en determinados espacios geográficos y/o simbólicos, la artista chilena Cecilia Vicuña (1948) es una de esas artistas, según la presenta Jeannine Pitas. La perspectiva teórica parte de un diálogo con ideas de Walter Benjamin (1923-1939) respecto a un cañamazo de índole tradicional, pues implica la traducción y la comunicación entre culturas: “con sus ‘basuritas’ y ‘precarios’ (objetos efímeros de arte que la poeta deja en lugares públicos), con su poesía que crea ‘etimologías poéticas’ entre palabras, leyendas, mitos y conceptos de varias culturas, Vicuña esencialmente juega con las ruinas del lenguaje”. El enfoque de Pitas –poeta y traductora de poesía ella misma– visualiza el artivismo de Vicuña como un “reconstruir una especie de Torre de Babel, para buscar unidad dentro de la fragmentación de la posmodernidad. Es un proceso análogo a lo que Benjamin describe como la tarea del traductor: evocar el ‘lenguaje puro’ y reconstruir una totalidad desde los fragmentos. Aunque no es posible crear una unidad sin ruptura [...]” (Pitas, J. M., *Cecilia Vicuña y las ruinas del lenguaje*).

Sobre el fenómeno de la performance en sí, Yanina Vidal articula el concepto de “capitalismo emocional” (Illouz, 2007)<sup>7</sup> que esta pone en juego al abordar el ciclo montevideano Poesías Performáticas (2016 al presente) en el Centro de Cultura de España, así como en las puestas en voz del poeta Santiago Pereira (1983), uno de los gestores del ciclo. Así dice: “la performance mantiene un contacto mucho más social que el teatro, al verse en muchas oportunidades desprendida del saber teórico y de la formación académica, situándose asimismo en lugares que escapan al mercado de las artes y cuyo devenir no depende de ningún agente económico y/o político” (Vidal, Y., *¿Qué arda la palabra! Voces y corporalidades en Poesías Performáticas*). Esto no implica, afirma, desmerecer el alcance crítico de la misma, sino un “poder/hacer” cuya horizontalidad remite al concepto de “precariedad” planteado por Eleonora Fabião:<sup>8</sup> “Los performers son poetas que investigan, crean y diseminan precarios: la precariedad del sentido, que deja de estar prestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo; la precariedad del capital, cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta; la precariedad del cuerpo, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del arte, que vira hacia el acto y el cuerpo” (Fabião: 28).

Si el concepto de Illouz atañe sobre todo a las clases medias, la investigación de Daniel Quijano se inserta de lleno en el territorio de lo popular, tanto por la índole barrial del género murga como por elegir dos colectivos que actúan fuera de la capital, *Nunca más* del Departamento de Colonia, y *Sale con fritas* de la ciudad de Mercedes (Soriano). Las consideraciones históricas y de discurso en las que inscribe su trabajo son muy claras en ese aspecto: “Siguiendo el pensamiento de Gramsci (1999),<sup>9</sup>

7 “El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el afecto que se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo de la clase media– sigue la lógica del intercambio y de las relaciones económicas”. Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Kats, pp. 19-20.

8 Fabião, Eleonora (2019). “Performance y precariedad”. En: *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

9 Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. (V). México: Era.

el carnaval y específicamente la murga es un terreno en disputa, lleno de elementos heterogéneos, como campo y como proceso. Como teatro popular que es, se construye a través de las fricciones y enfrentamientos que se han producido entre una cultura impuesta y otra que resiste y se retroalimenta; se entronca con los distintos movimientos teatrales populares que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, surgen en América Latina con el objetivo de adquirir un cierto nivel de conciencia política en busca de la unidad y la manifestación de la realidad histórica a través de formas culturales propias” (Quijano, D., *Teatro de los tablados. El público y el ensayo de dos murgas del interior de Uruguay...*).

Los lectores recorrerán así los ocho artículos del Sumario de este número de [sic], comenzando con las “fricciones” experimentales del teatro performático y ritual de *La Fura dels Baus*, en su origen rupturista y ahora ya en el *mainstream* del espectáculo internacional, hasta las “fricciones” de género que provoca la murga uruguaya concebida como teatro popular, cuyos arreglos de voces no profesionales y letras sarcásticas se distancia de la cultura hegemónica, parodiándola y estableciendo, a la vez, una dialéctica crítica con sus producciones masivas.

Bienvenidos a este número 25 de la revista [sic] que, con la integración de un nuevo Consejo Editor, inaugura algunas prácticas: la coordinación académica específica para cada número, y un Consejo Lector especializado en el tema propuesto que se suma al consejo establecido, todo con el propósito de organizar el trabajo interno y de obtener los mejores resultados posibles en cada instancia. El objetivo, claramente, es proseguir y ampliar lo ya trazado a lo largo de diez años de trayectoria, a saber: abrirse a la exploración de temáticas que hacen a la comunidad humanística; incentivar la investigación académica, sin perder de vista el espíritu vital, creativo y cuestionador que la tarea intelectual reclama; intercambiar generosamente, pero con rigor, las exploraciones y el conocimiento generados por todos y todas quienes estamos en la labor docente que, según concebimos, no se restringe al sustancial vínculo con los estudiantes, sino que se proyecta hacia la sociedad en su conjunto; en fin, tejer los lazos de una comunidad que, con hechos, palabras y pensamiento, nos reúne y fortalece en este lugar de compromiso.

Luis Bravo, junio 2020.

# *La Fura dels Baus*, creación teatral con fricción

*Juan Estrades Pons*

Grupo de Investigación de la Maestría de Historia y Teoría del Teatro.  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

## **Resumen**

La experimentación en el teatro es infinita sobre todo en la búsqueda de la combinación de lenguajes y en la interacción entre el público y actores. El teatro digital ha potenciado esa búsqueda donde la autoría de las obras queda disuelta, la recepción se transforma en participación y la combinación de música, proyección de imágenes digitales y elementos electrónicos forma parte de la actuación performática.

**Palabras clave:** teatro digital - recepción - participación - performática - *Fura dels Baus*.

## *La Fura dels Baus*: Stage Production with Friction

### **Abstract**

Experimentation in the field of drama is endless, especially in the search for the combination of languages and in the interaction between the audience and the actors. Digital drama has enhanced that search whereby the authority of the works is dissolved, its reception is transformed into participation, and the combination of music, projection of digital images and electronic elements is part of the stage performance.

**Keywords:** digital drama - reception - participation - performance - *La Fura dels Baus*.

Las fronteras que separan entre sí las artes escénicas se han roto en la medida que los creadores de la escena contemporánea utilizan la tecnología y el entorno mediático como lenguajes artísticos y no como herramientas auxiliares; surgiendo adaptaciones de textos clásicos o contemporáneos o de creación colectiva con un lenguaje propio, montados en escenarios poco convencionales, en una mezcla entre la vuelta a lo originario y lo ritual.

Hablamos de una dramaturgia física e inmediata, una gramática de la simultaneidad, donde el gran protagonista pasa a ser el cuerpo, como forma y fondo al mismo tiempo, como lenguaje hablado y gutural, como irrupción empática o violenta con el público.

Para el arte la performance, el cuerpo es el motor principal, es el centro de la acción performática. Esta importancia del cuerpo y del gesto, también viene de Antonin Artaud que quería transformar a sus espectadores, destapando su inconsciente, a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre en un teatro ritual donde cada uno se representaba a sí mismo; pasando por Jerzy Grotowski, el Living Theatre y Eugenio Barba, en la búsqueda de la integración a la escena de un vocabulario de movimientos de la vida cotidiana que nivelara fronteras culturales y eliminara diferencias entre público y artistas.

Podríamos introducir en este punto las relaciones entre la noción de performance y la idea de representación que la encontramos en Erving Goffman, cuando utiliza la metáfora del teatro para describir las interacciones sociales. Para este autor, la escenificación donde la gente confronta con otros utilizando muchas veces máscaras y roles en el área del escenario principal para la performance de las rutinas, conformando una representación de sí y de los otros, cifrada en la elaboración de simulacros, forma parte de la interacción social. Aquí la performance aparece como el proceso de construcción de las representaciones y los ordenamientos normativos de la vida cotidiana, lo cual suprime la complejidad de toda situacionalidad y la emergencia de actos irruptores que violentan las identidades, los roles y los sistemas regulatorios. Enunciar la performance como acción nos introduce en la intersubjetividad como interacción y afectación de los cuerpos, como presencia incontrovertible de la percepción. Así, el cuerpo nos lleva a una noción que alude a la presencia, a la singularidad de la experiencia y a la construcción de la inmediatez asimilada a la regularidad de la representación.

Es la búsqueda, como expresa Oscar Cornago, tomando una idea de Bauman (2001: 11), de un espacio público que no es ni público ni privado sino, exactamente, público y privado a la vez. La idea de un ágora escénica a la que mira el teatro actual que combina su vocación social con el pensamiento de lo personal y lo privado, con la idea de individuo. En palabras de Oscar Cornago “ese espacio se ofrece al otro como posibilidad simbólica de un encuentro, de un cara a cara en la comunicación, ya sea entre actor y actor, o entre escenario y público” (2008: 23). En esta perspectiva es que la escena actual puede ser la respuesta a la necesidad anterior, convertida en motor de conflicto, de plantearse lo social desde el yo, la política desde el cuerpo. El actor será una vez más la base para repensar el hecho teatral, colocando en un espacio de ficción una vida real, generando lo específico y la magia del hecho real.

Nos aproximamos, entonces, al punto de establecer la fuente, el recorrido y los efectos de un cuerpo movilizado que, en teatro, cambia el tiempo y el espacio. Un cuerpo en acción que puede ser también inmóvil o ausente.

Para Asunción López, “La denominada performance, permite representar en escenas la dialéctica entre el discurso del poder y la producción de la subjetividad formulada por Michel Foucault” (2008: 71). En relación con la puesta en escena de la performance, esta se convierte en un “acto simbólico de la relación entre la producción y performatividad” (71). Un intento de unir ficción y realidad, arte y vida, donde el espectador se convierte en protagonista.

Patrice Pavis realiza una distinción entre performance y puesta en escena, dos aspectos inseparables de toda práctica escénica, describiendo lo que sucede en el cuerpo social reunido durante la representación. Pero, además, agrega como fundamental técnicas corporales que llevan hacia una antropología del actor.

Todas las descripciones de la semiología y de la pragmática son una preparación para la antropología del actor [...] que plantearía lo más concretamente posible las preguntas del actor y a su cuerpo, unas preguntas que el análisis del espectáculo debe dirigir sistemáticamente a toda puesta en escena (2008: 79).

Sin duda que las preguntas son referentes: ¿de qué cuerpo dispone el actor inmediatamente antes de abrigar un papel? ¿En qué medida se encuentra impregnado de la cultura circundante y cómo se alía esta con el proceso de significación del papel y de la interpretación? ¿Cómo el cuerpo del actor dilata su presencia y la percepción del espectador? ¿Qué muestra y qué oculta el cuerpo? ¿Quién maneja los hilos del cuerpo? ¿Se manipula al cuerpo como una marioneta o es él mismo el que da, desde su interior, las instrucciones para su uso? En su medio cultural, ¿qué es lo que se entiende por un cuerpo controlado o por su cuerpo “desatado”? ¿Qué se vivirá como un ritmo lento o rápido? ¿Hasta qué punto la disminución o el aumento de la velocidad de una acción cambiarán la mirada del espectador, solicitando su inconsciente o provocando su embriaguez? En definitiva, ¿cambia el actor de cuerpo en cuanto sustituye la vida cotidiana por la presencia escénica y por el consumo ilimitado de energía?

En la noción de teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (2002: 216) para la performance como para el teatro posdramático se impone la “libense”, es decir, la presencia provocadora del hombre en lugar de la encarnación de un personaje. No una representación, sino el acercamiento a una experiencia inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo). Performance calificada como “estética integrante de lo vivo” donde en el centro de un proceso se encuentra una “producción de presencia”, la intensidad de una comunicación cara a cara que no pueden reemplazar los sistemas de comunicación interfase, incluso los más avanzados. En este teatro, la praxis de la representación reivindica una validez estética de la performance sin dejar de tener en cuenta las leyes de un mundo de la representación. La fractura buscada en las formas antiilusionistas y épicas del teatro entre la presencia y la representación, el representado y el proceso de representación encierran nuevas propuestas de percepción, cuya cualidad proviene con un público que debe ser sacudido y movilizado en la propia escena.

Según Lehmann, la tesis performativa del teatro posdramático no se mide por criterios unidos a procedimientos, sino por sobre todo sucesos de comunicación. No se puede, entonces, descartar el hecho que es el público que no solo representa únicamente una suerte de testimonio exterior sino un compañero, que toma parte del teatro y decide ese suceso de comunicación. La representación tendrá su punto de inflexión, no sobre el pretexto sino sobre la recepción. Considerada la obra, hasta entonces, como obra a representarse (un producto hecho), el teatro se volverá un acto y un momento de comunicación de fuerte intensidad que trascienda lo efímero y momentáneo de la situación teatral.

A su vez, aparecerá un nuevo teatro digital que explorando las tecnologías de la comunicación será una vía de creación de vehículos innovadores, ya sea desde el punto de vista técnico como en su potencial interactivo y trastextual, como expresa Asunción López “en su capacidad para hacer reversibles los cauces de la comunicación y para hacer que confluyan diferentes discursos en diferentes registros” (2008: 71).

*La Fura dels Baus*, grupo de teatro catalán, es un buen ejemplo, que analizaremos en alguna de sus puestas en escena, de lo que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann llama teatro posdramático, que nace de la hibridación de los diferentes lenguajes escénicos.

Este grupo se inició en un pequeño pueblo de Barcelona llamado Moiá con representaciones en espacios públicos de tipo circense y con un carro tirado por un burro muy pintoresco y popular. Su nombre se origina según el diccionario de teatro Akal (1997: 333) de la combinación de dos palabras catalanas que son “fura”, cuyo significado es “hurón”, y los “baus”, antiguos manantiales de aguas subterráneas que había en la región, hoy transformados en vertederos. Ya en los inicios del grupo, la presencia de este animal, mamífero carnívoro, que surge de las aguas nos manifiesta y marca el rasgo de sorpresa que animará cada una de sus representaciones. Pero su vida teatral no será solamente a nivel de representaciones en el pueblo, aunque esto le reportó gran agilidad técnica y una excelente preparación física, sino que se desarrollará en Barcelona. El comienzo será como teatro independiente con una aparición en un paso a nivel, debajo de la vía, plaza subterránea en Sitges, con un espectáculo donde aparecían los personajes de unos agujeros en el suelo, casi monstruosamente,

que exaltaban a los espectadores rompiendo su “comodidad” teatral en el espacio. A raíz de este espectáculo, fueron invitados a representar en Barcelona auspiciados por el Centro Dramático de la Generalitat, será el comienzo de su consolidación en los años 80. En mayo del año 1984, estrenan la obra *Accions* donde el valor objetual, material y pictórico fue fundamental. La acción estaba sometida al valor del objeto o de la plástica.

Allí nacerá el lenguaje furero, caracterizado por la utilización de espacios no convencionales, música, movimiento, aplicación de materiales orgánicos e industriales, incorporación de nuevas tecnologías y una interacción directa y frenética con el público al que se lo implica directamente. Se combinaron los hallazgos musicales de *Error Genético*, las influencias de los estudios de bellas artes de Yves Klein, los *Accionistas Vieneses*, un movimiento de los años 60 que proponía revisión de los rituales y sacrificios con fines estéticos y Joseph Beuys, artista alemán, que trabajó con performance, video e instalación y perteneció al grupo *Fluxus*. Y, por supuesto, con la explosiva experiencia furera.

Cada puesta será única para cada teatro o lugar de representación, acomodando los objetos materiales para cada ocasión. De esta manera, se entiende la performance como una puesta en acción voluntariamente situada al margen de la idea de lo previamente escrito, esquematizado, organizado, preconcebido como puede ser en un teatro bajo la dirección de un director de escena. Hay una ruptura del concepto tradicional de espacio escénico. Creación colectiva donde el actor y el autor son una misma entidad y donde el cuerpo será un elemento de provocación estética.

Se unifica cuerpo, espacio y tiempo con el fin de convocar y hacer interactuar un grupo de espectadores de manera efímera. Pero con un actor no en la gestualidad de la vida cotidiana, sino en una postura animal con una gestualidad corporal total, cargada de imágenes que nos aproximan a una agresividad del hombre en un espacio de caos, de rito y de exceso.

Los espectadores estarán inmersos en la propuesta, como ya manifestamos, no serán por tanto un grupo pasivo sentado en sus butacas, sino, muchas veces, activos participantes de pie, cambiando permanentemente de sitio. En el mismo espacio donde los actores y los mismos objetos transitan involucrando a la gente, ya sea tirándoles pintura o eludiendo estos carros y máquinas en una propuesta catártica. Un cambio sustancial en las convenciones espacio-escena y espacio-público, donde la escenografía es una totalidad a la que el espectador se enfrenta con un escenario cambiante y sin un único punto de vista posible para ver y ser visto. Montajes plenos de imaginación, gran espectacularidad, plasticidad y provocación. Dos realidades en escenas simultáneas, la atención del espectador estará atraída por la complejidad en primera instancia, por la presencia física de los actores en la acción sobre el escenario en movimientos vinculares y, por otra parte, la nueva realidad escénica virtual proyectada en tiempo real con videocámaras manejadas por los actores, que nos llevan a primeros planos sobre pantallas en el fondo o a un costado del escenario. Experiencia que vivimos en Montevideo con la puesta en escena de *Medida por medida* de Shakespeare, en versión del francés Laurent Berger, en el Teatro El Galpón.

Es el desafío, expresa José Luis Valenzuela de “tejer el espectáculo, ponerlo en vida, construir el delicado equilibrio entre el polo del encadenamiento y el de la simultaneidad” (1990: 65). Simultaneidad como presencia en una suprarrealidad virtual.

Por si esta propuesta fuera insuficiente, todo estará inmerso en un *collage* de proyecciones, luces de teatro, láser, luz negra, pirotecnia, humo, pinturas, danza, sonidos, música y ruidos, recursos tecnológicos desde afuera y adentro de la escena, que provocan un clima de eclosión, de alteración interior y exterior, junto a intriga y duda. En el *Manifiesto Binario* (1995) se establece que “el teatro digital es la suma de actores y bits, que se mueven a través de la red”.

Estos elementos multimediáticos, que generan un lenguaje multimediático, como expresa Marisa Gómez (2008), a medida que se tecnologizan adquieren una dimensión conceptual, fomentando nuevas organizaciones topográficas y mezclas de virtualidad y realidad con técnicas como hologramas, imágenes electrónicas, láseres 3D; generando un todo visual y acústico. Este grupo, *Fura dels Baus*, no se quedará únicamente en la realización de espectáculos, sino que en los años 90 el despliegue tecnológico termina en la promulgación, como expresamos, del *Manifiesto Binario*, donde se plantean los principios del Teatro Digital con un “lenguaje binario que conecta lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y hueso con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio” (1995).

## Un público, una puesta en escena, una actuación

En el año 1999, el grupo La Fura pone en escena la obra *F@usto 3.0*, una adaptación del Fausto (I y II) de Goethe en versión libre en la que permanece el sentido de la obra de Goethe, pero se modifica el paisaje llevándolo a la modernidad. Ese Fausto eterno, insatisfecho, frustrado ante la imposibilidad del conocimiento absoluto, capaz de pactar con el diablo para alcanzar el genio, la inmortalidad y el poder ya no negocia con el diablo, sino que Mefistófeles será su lado oscuro, dentro de sí mismo, el demonio interior de los instintos. Ese ser desdoblado se transformará en un monstruo sin paz ni finalidad. Margarita, sin embargo, será la misma, la víctima de Fausto, un ser indefenso atrapado en la violencia donde sucumbirá. Aquella figura inocente que aparecerá al comienzo será transformada y cambiada en veinticuatro horas para el mal, con varias muertes sobre su espalda (madre, hermano e hijo). Finalmente morirá y su cuerpo subirá colgado en una polea a lo alto (¿cielo?).

Esta será una de las obras que el grupo trabajará sobre un texto. La música incorpora 60 cortes de distintos compositores de todo el mundo, que los responsables de la parte sonora, Alex Martín y Big Toxic, seleccionaron con un criterio muy novedoso a través de un llamado en Internet a través de una página web, para proponer una composición de 20 segundos. El público, en esta obra, no estará inmerso en la acción, en el mismo espacio, pero se verá transportado por la crudeza del espectáculo cercano a la vida cotidiana, pero con estructuras y elementos estilísticos futuros. Una vorágine audiovisual que genera un poder hipnótico con secuencias sacadas de películas de ciencia ficción, seguidas con los golpes de sonido de una discoteca.

La obra comienza (actos I y II) con un Fausto insatisfecho e incapaz de vivir que dice: “¿Quién soy? Soy Fausto, tengo 47 años y estoy cansado de TODO”, escribiendo frenéticamente en una computadora de la cual no recibirá ninguna respuesta. Su habitación, una cápsula metálica acondicionada con los últimos adelantos de la técnica informática, acentúa su aislamiento del mundo y su desesperación. Cuando Fausto está al límite de sus posibilidades intentando suicidarse con un cable que tiene una bombita con luz en su punta, Mefistófeles (su otro yo) lo introduce en los placeres sensibles del micromundo suprarrenal. Lo tentará diciendo “soy parte de ti [...] soy el placer y la destrucción” para seducirlo con las miserias que hacen a la existencia de la modernidad. Esa búsqueda llevará, según sus palabras, a “todos los placeres del hombre”.

A partir de ese momento, los conflictos del siglo XVIII se trasladarán al contexto actual en un bombardeo de música, video, objetos, luz y acción. Un texto que explica la historia original, sintetizada, fragmentada, desdoblada con un Fausto sometido a las contingencias de la total dependencia de las nuevas tecnologías y la sobreabundancia de información que impide la comunicación entre los seres humanos encerrados en una cárcel virtual. Un teatro frenético, que se manifiesta en el gesto y el movimiento sobre el escenario. Aquí se pone al espectador ante el desenfreno del deseo, de la pasión y de la muerte.

Pero esta vez, la propuesta escénica es fuera del escenario, en una pantalla que nos lleva a una taberna furera y a una macrodiscoteca, con seres borrachos, que lo tientan y una figura extrañamente femenina interactiva que lo lleva al deseo y a Margarita. Mientras los actores desarrollan su performance, una pantalla led detrás de ellos, muestra imágenes en relación con lo que hablan en una simultaneidad de ambas realidades escénicas.

Dirá el Manifiesto Binario:

El teatro digital de La Fura dels Baus permite interacciones en escenarios dentro y fuera de la red, inventando nuevas faces hipermedia. El hipertexto y sus protocolos crean un nuevo tipo de narrativa, más cercana a los pensamientos o sueños, generando un teatro interior en el que los sueños se convierten en realidad (virtual) [...] El teatro digital se multiplica en miles de representaciones, en las cuales los espectadores pueden colocar imágenes de sus propias subjetividades, a través de mundos virtuales compartidos (1995).

La muerte de Margarita y su ascensión llevan a Fausto nuevamente a su estudio de metal.

En el acto II Fausto se encontrará en una cama metálica instalada patéticamente sobre el escenario, inconsciente, en estado vegetativo, en coma, fuera del mundo carnal proyectado al mundo de los sueños. En esos sueños aparecerá un mundo distinto, que terminará con un Fausto dentro de una

cápsula en posición fetal sumergido en un líquido, imaginando que vuelve a nacer. Desprendido del feto volverá al mundo en el cuerpo de Ícaro. Despierto de su letargo, pregunta: “¿Hay alguien aquí?”. No habrá respuesta, pues en este Fausto de *La Fura* no hay redención para quien vive ahogado en la sobreinformación de internet.

Otra de las obras de *La Fura dels Baus* será *Tier Mon*, estrenada en el año 1988, en el Mercado de las Flores de Legazpi.

*Tier Mon* es un espectáculo que puede verse de diversas maneras, como expresa Joan Abellán, “en él confluyen y conviven lo ritual con lo teatral, lo circense con lo lúdico. En los consiguientes niveles de relación espectáculo-espectador que cada una de esas modalidades propician reposa la médula de su estructura y [...] su estética” (1988: 46).

El nombre no responde a nada, son simplemente palabras y sonidos surgidos del pleno del grupo en uno de los múltiples intercambios durante su discusión de la obra. En estos intercambios se creó una exposición teórica de treinta folios, que no deja de sorprender por cuanto esta elaboración teórica no condice con la simpleza del desarrollo argumental narrativo sobre el escenario. Pero sí, hay un argumento central, esquemático y lineal generado a través de yuxtaposición de fragmentos irregulares marcados por la inestabilidad y el desorden.

No obstante, en esa sutil línea argumental se construye la acción, al decir de Abellán, “a momentos esencialmente ‘teatrales’ en los que los elementos del espectáculo piden ser ‘interpretados’ también por lo que representan” (1988: 47). La acción lleva al drama y a medida que avanzan, en forma caótica, pero con orden, “las acciones espectaculares se van cargando de una cierta noción de desenlace que hay que desentrañar, cuya ambigüedad crea así una extraña inquietud” (47).

La dramaturgia del espectáculo consta de tres partes por las que avanza la obra; cada una de ellas se divide en especies de ítems. Las distintas fases o ítems se originan según concepto o idea, desarrollo o forma de expresión y resolución dramática. La estructura del espectáculo concibe cuatro grandes temas o motivos llamados: el juego, el alimento, el eros y lo metafísico.

Habla de un dios de la guerra que da luz a dos seres inválidos, pero sabios, que acabarán disputándose el poder en un enfrentamiento bélico. Ambos morirán y sus pueblos tendrán que huir de la tierra assolada por el hombre. No obstante, llegará la resurrección, pero los pequeños dioses serán obligados a trabajar en la construcción de un nuevo dios de la guerra, con un protagonista y dos antagonistas que aparecerán continuamente durante la obra.

Para valorar la real dimensión de la puesta nos quedamos con una apreciación de Massimo Canevacci en la segunda fase:

[...] la cambiante performance de *La Fura* nos impone una asqueada admiración de la mayor metáfora sobre la verdadera condición humana marcada por la opresión y la alienación. Durante el quinto de los siete ítems, llamado *Menjadora*, nuestra atención es capturada por una construcción de madera, donde, dividida en seis cajones albergan a seis animales que se comportan como animales. Pero todavía tiene rasgos humanos (1990: 56).

Sobre ellos, un porquero que los alimenta de manera violenta prende un fuego simbólico. Esos seis cajones con seis actores se deslizarán hacia el público en forma (des)controlada.

Todo el desarrollo se hará en una gran sala que se convierte en un mecanismo dramaturgico pleno en la mezcla de carros de combate, robots y fuerzas guerreras primordiales junto a diez grúas autopropulsadas que cruzan el escenario llevadas por actores en trance, como sugiere Canevacci, “actúan como si llevaran dentro un ser demoníaco o brutal, que los hiere, los persigue, los acosa, haciendo desaparecer los límites simbólicos de la performance” (56).

La obra se apoyará también, como es característico en *La Fura*, en elementos técnicos que acompañarán la puesta con un sonido, que saldrá de ocho fuentes en cuatro podios individuales o torres de 2.000 vatios de equipo base por unidad, que emitirán una música pesada, libre y excitante acompañada de una luz proyectada con la máxima potencia de hasta cien mil vatios. El juego de luz y sonido darán el relieve y valor a la sucesión dramática.

Como expresa Rosales “en cuanto a su punto por el *collage* y lo misceláneo, la heterogeneidad de discursos y materiales, son paradigmáticos, así mismo, sus grabaciones discográficas, esas creaciones musicales que forman parte de lo que ellos mismos denominan ‘urbanismo sonoro’” (1995: 274).

Los espectadores acompañarán cada acción en el mismo escenario, participando activamente en los movimientos del grupo, ya sea esquivándolos, mezclándose o mimetizándose con ellos, siempre sobre el resorte del *feed back*. Como afirma Patrice Pavis, “el espacio ya no se concibe solo como un continente, como una arquitectura fija, sino como una ‘arquitectura’ abierta y móvil, coproducida por la mirada del espectador” (2014: 106). Muchos perderán el hilo narrativo, pero seguramente ni se darán cuenta llevados por el delirio de la acción.

Así, uno de los elementos fundamentales y usados por *La Fura dels Baus* es, según Abellán: “esa utilización de las previsibles migraciones que los espectadores emprenderán en el espacio a partir de incentivos infalibles” (1988: 47).

Los movimientos de los actores y de esos espectadores estarán previamente trazados en todos los montajes, ya que se manipula al público para llevarlo al punto que el grupo desea. Simultáneamente, el público tiene un lugar asignado, un lugar de visión y un espacio neutral, esos lugares, la mayoría de las veces, coinciden en uno mismo. Dirá María de los Ángeles Rosales: “así se explora la condición de vulnerabilidad del espectador, sobre el que ejercen una serie de estímulos –miedo, intriga, agresión, sorpresa, confusión, angustia– que únicamente admiten la reacción física inmediata” (1995: 274).

La acción se llevará a cabo con elementos escenográficos identificables con la plástica del grupo. El espectáculo con su lenguaje plenamente furero explotará el territorio de las relaciones entre el individuo, la humanidad y el poder a partir de la idea cíclica del tiempo. Un lugar inmundo donde hombres y máquinas corren unos atrás de otros, destruyéndose a sí mismos o licuándose mutuamente. Con la aparición del Rotatori –una rueda que gira– se dará el último choque entre tractores mecanizados cercados por una tormenta de luz y sonido. La lluvia, el aire, el olor, una turbulencia espiral van ocupando la escena. Han unido la carnalidad de los cuerpos presentes y los virtuales como proyecciones muy sofisticadas de gran calidad técnica. El público hará su catarsis colectiva a través de la liberación de una energía y un ritmo trepidantes que desarrollan una suerte de escepticismo intelectual. La catarsis grupal desembocará en lo individual, en la atracción por el exceso y el placer en el horror. Finalmente, termina la música de las cuatro torres, todo volverá a la calma, los actores desaparecen, mientras la luz se focaliza en el suelo y parte del público se llevará restos de vísceras o metales desparramados sobre el escenario como reliquia.

Como ellos mismos expresan en el *Manifiesto Binario*:

el acto teatral, implica un exceso, un excedente de rendimiento. Es el placer de mostrar y ser mostrado. Se establece un sentido de identificación entre el actor y el público. ¿Cómo funciona esta identificación en el teatro digital? ¿Cómo cabe una mano en un guante? ¿Cómo una extensión de un ser? ¿Integración de red? (1995).

Si los trabajos de este grupo buscan incentivar la imaginación y los sentidos interactuando con el público utilizando una estética de la crueldad con batallas, carne cruda, uso de máquinas para provocar al espectador veamos una puesta más: la obra *Manes*.

Montada en Tarragona en el año 1996, en el Refugio 1 del Moll de Costa del puerto de Tarragona, su nombre proviene de Grandes Hombres un concepto de Antonin Artaud. Esta obra parte de la idea que existen determinados nexos comunes a todos los hombres como lo son los conceptos universales del agua, la comida, la comprensión e incomprensión intercultural y étnica, las necesidades corporales, el hambre, la sexualidad, la vida cotidiana, la fecundidad, la competencia. Todos ellos serán expuestos al espectador directamente en pura acción sin definiciones ni discursos.

En el comienzo mismo, el público entra luego de pasar unas cortinas negras al mismo lugar de representación con una música de fondo rítmica y pausada. Lo primero que se vislumbra son dos personajes sobre una tarima, con atuendos de monjes preparando tocino a la brasa. Antes de poder introducirse en esa imagen, una caravana de actores irrumpe atropellando al público y abriéndose paso con sus cuerpos casi desnudos, que llevarán a los rituales donde la presencia de un pollo crudo, frente a dos actores, atacado a mordiscos, de donde brotan pedazos de hígado o sangre que se desparraman alrededor, será el hilo conductor de las satisfacciones corporales. Este será el comienzo de un aparente caos escénico.

El drama basado en los ritos y en los mitos, como expresa Eli Rozik, “es un complejo objeto de la experiencia, que permite a los espectadores confrontar sus propios inconscientes, mientras están protegidos por el escudo de la cultura, y transmutar tal confrontación en una experiencia estética” (2014: 360). Incluso, también en contenidos perturbadores y subversivos, como es la propuesta de *Manes*. Un espectáculo que desnuda las actitudes humanas, que por la propia cultura permanecen ocultas, en los ámbitos privados de cada uno encubriendo sus intimidades y vivencias. Manteniendo, a su vez, esa cualidad esencial de la performance, su actualidad que, como detalla Rozik (185), en el sentido de Richard Shechner, la descripción de lo actual en sus cinco cualidades básicas sería:

1) un proceso, algo que ocurre aquí y ahora; 2) actos, intercambios o situaciones consecuentes, irremediables e irrevocables; 3) una contienda, algo que está en juego para los intérpretes y a menudo para los espectadores; 4) una iniciación, un cambio de status para los participantes; 5) un espacio es utilizado concreta y orgánicamente (citado en Rozik, 2014: 51).

Sigamos estas cualidades en la obra. Algo ocurre, los actores avasallan el escenario y al público.

En la primera parte se produce una serie de actos e intercambios, la violenta búsqueda del agua, los vómitos lechosos de una ceremonia de fecundidad que acaba, una vez más, con el parto de un pollo crudo, la caricia amorosa a los espectadores para a continuación, girarse y enseñar cadáveres consecuencia de la muerte llevada a rastras por los actores en su espalda, o cuando extienden criaturas abandonadas, moribundas en los pies del público con el acompañamiento de una música acorde al clímax al que quieren llegar.

Ya en la segunda parte, nos enfrentamos a la contienda que está en juego para los actores, llevándonos al nacimiento del teatro, con la construcción de un precario escenario. Un andamio semejante al aparejo de un velero es donde se construye, a través de la palabra, un argumento basado en no-diálogos, para terminar con los actores volviendo al huevo que da vueltas por el espacio escénico.

Ya no serán los mismos espectadores que entraron a la función. Ha pasado por delante de ellos un conjunto de escenas confrontadas donde distintos mundos comparten espacio y tiempo simultáneamente. Ambición y grandiosidad, donde el engranaje humano se mueve entre la naturaleza y el artificio, la morbosidad y la imaginación, el primitivismo y la tecnología. En relación a la forma de cómo adquirir ese ensamblaje, tan sutil como complejo, los integrantes del grupo dirán en el *Manifiesto*: “tenemos que dejar nuestra propia piel para alcanzar una referencia común de percepción. Los roles del actor, el autor y la audiencia tienden a mezclarse”.

En el año 2018, esta obra es rescatada por el grupo, veintidós años después de su estreno, tratando de revivir y mantener aquel lenguaje furero de luces, de fuego y de gritos. Sin duda, en los años noventa aún quedaba mucho por hacer, hoy parecería que todo está descubierto en la soberbia que nada falta conocer.

Esta puesta en escena fue realizada en Palma de Mallorca y Girona. En ella se verán imágenes expresionistas, de contraluz, con el mismo esquema de su versión anterior, sin personajes protagónicos ni una trama concreta, se manejan los mismos caracteres cambiantes que el espectador deberá procesar en lo más íntimo. Se convierte, así, en una confrontación con el propio ser interior, incluyendo los estratos consciente e inconsciente en la forma de una descripción rito-teatral. Como es característico, el grupo no apela a la razón, sino a remover dentro de sí mismos. El cuerpo, la performance y el golpe visceral.

En el anuncio de la puesta en escena en el impreso *El Punt Avui* de Barcelona, Jordi Bordes decía:

ver *Manes* es poder acceder a imágenes icónicas como el feto del nacimiento de los macroespectáculos o la importancia de los postes de teléfono donde se cuelgan los artistas. Son elementos muy sencillos, de hierro y madera, que huyen de la tecnología (2018).

Y agregaba sobre el impacto veintidós años después de su primera puesta en escena:

aunque el lenguaje sea conocido por algunos adultos, deviene revolucionario e intenso para los más jóvenes, que captan con intensidad la vulnerabilidad, al encontrarse inmerso en medio de la escena, donde ruedan de forma incontrolada los huevos gigantes por tierra y salpica con agua, pasta, ceniza, fragmentos de pollo crudo (2018).

Como expresa Eugenio Barba (2005), el teatro es el oficio de la incursión, una isla flotante de disidencia, un claro en el corazón del mundo civilizado. Raramente, algunas privilegiadas veces, es también la turbulencia del “Desorden” que confunde la manera familiar de convivir con el espacio y el tiempo circundantes, y a través del trastorno obliga a descubrir otra parte de uno mismo. Una manera de ritualizar el extrañamiento en medio de una sociedad de mitos y valores muertos. Pero también de rutina, de indiferencia, de lo “digno”. Este tipo de teatro aparece para conmover y buscar ideas, posibilidades espectaculares capaces de actuar desde su universo en las propuestas de un siglo XXI que necesita una lógica de la reacción.

Una vez más, volvemos a plantear la inquietud de si este pudiera ser un camino para vencer el tedio –crecido en el vacío de sentido– y acentuado en un mundo de comunicaciones personales por el mundo digital, que cae sobre quien hace de su vida apenas el cumplimiento de funciones vegetativas y respuestas en Facebook, renovando nuestra conciencia y actitud para aproximarnos al teatro con avidez, satisfacción y asombro.



*Manes de La Fura del Baus en Montevideo, en reprogramación para 2021.*

## Referencias bibliográficas

- Abellán, Joan (1988). “Tier Mon un nuevo salto de la Fura dels Baus”, *Revista el Público*. Madrid: Centro de documentación teatral.
- Barba, Eugenio (1994). *La canoa de papel*. Argentina: Editorial Catálogos.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Hijos del silencio. Reflexiones a propósito de los 40 años del Odin Theatre”. *Revista Conjuero* N.º 135.
- \_\_\_\_\_ (2008). *La conquista de la diferencia*. Perú: Editorial San Marco.
- Bauman, Zygmunt (2001). *En búsqueda de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bordes, Jordi (2018, mayo 29). “La Fura més primitiva”. Disponible en: [www.el.puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiv](http://www.el.puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiv)
- Canevacci, Máximo (1990). *Modelos del teatro en Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro (editor). Buenos Aires: Galerna.
- Cornago, Oscar; Domínguez, Juan; Galán Marta; Renjifo, Fernando (2008). *Éticas del Cuerpo*, Edición y estudio de Oscar Cornago. Madrid: Serie Teatro.
- Dubatti, Jorge (2008). *Historia del Actor Teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gómez, Marisa (2008). De la dramaturgia de la imagen al teatro digital: La Fura dels Baus interactiva.org/2008/07/fura-dels-baus
- Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le Theatre postdramatique*. Paris: L’Arche Editeur.
- La Fura dels Baus (1995). *Manifiesto Binario*, disponible en: Arte en Taringa. [www.taringanet/+arte/www.imperiumlafura.com](http://www.taringanet/+arte/www.imperiumlafura.com). Consultado 22/03/2020.
- López, Asunción (2008). “El gusto del público: la magia digital”, *Revista Sigma* N.º 17, pp. 57-84.
- Naugrett, Catherine (2004). *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Editorial. Artes del Sur.
- Nizet, Jean; Rigaux, Natalie (2006). *La sociología de Erving Goffman*. Colección Circular. Barcelona: Melusina.
- Pavis, Patrice (2008). *El análisis de espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Toma ediciones y producciones.
- Prieto, Antonio (2009). *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. México: Domingo Adoure (ed.).
- Rosales, María de los Ángeles (1995). “La destrucción del teatro a través del teatro o ‘La Fura dels Baus’”, en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Almería, España. Universidad de Almería Publicaciones.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual u otras teorías de origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Toro de, Fernando; de Toro, Alfonso (comps.) (1998). *Acercamiento al Teatro Actual (1970-1995)*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana.
- Toro de, Fernando (editor) (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna
- Turner, Víctor (2002). “La antropología del performance”. En: Geist, Ingrid (comp.) *Antropología del ritual*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

## Documentos

- Revista Maldoror* N.º 17 y 18 (1984). “Teatro y Teoría”. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- El Punt Avui*. “La Fura més primitiva”. Disponible en: [puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiva](http://puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiva)

# *El campo* de Griselda Gambaro: ¿un drama para ser leído?

*Sandra Escames*

Consejo de Formación en Educación  
Consejo de Enseñanza Secundaria

## **Resumen**

En el presente trabajo se pretende reflexionar sobre algunas particularidades de *El campo* de la argentina Griselda Gambaro, perteneciente a la primera etapa de su obra dramática, marcada por el *absurdismo* latinoamericano. Observamos en esta pieza un alto grado de literaturización de las acotaciones escénicas, a través de las cuales se nos dan a los lectores las claves fundamentales para descifrar su diseño metafórico. La ambigüedad y la gran carga ideológica del texto, concentrada fundamentalmente en este tipo discursivo, generan una dificultosa traducción al código escénico, resultando, en ocasiones, acotaciones complejas para que puedan ser “mostradas” a un espectador.

**Palabras clave:** Griselda Gambaro - *El campo* - absurdismo latinoamericano - acotaciones escénicas - literaturización

## *El Campo* by Griselda Gambaro: ¿a play to be read?

### **Abstract**

The aim of this work is to reflect on some features of *El campo*, a play belonging to the first period of production by Argentinian playwright Griselda Gambaro, clearly marked by Latin American *absurdism*. This play attests to a high degree of literaturization of stage directions, through which readers are given the basic keys to decode their metaphorical content. The ambiguity and ideological load of the text make its *mise-en-scene* a difficult task, at times resulting in complex stage directions to be ‘shown’ to the audience.

**Keywords:** Griselda Gambaro - *El campo* - Latin American absurdism - stage directions - literaturization

## El teatro absurdista de Griselda Gambaro

Aunque la autora se empecina en negar su filiación con el teatro del absurdo, varios críticos han catalogado a sus primeras obras dramáticas de absurdistas. Osvaldo Pellettieri (1997) ubica al momento de mayor intensidad creativa de la segunda modernidad teatral argentina alrededor de un debate que se manifiesta, no solamente en el plano teatral, sino también en el cultural y político: la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969). Entre estos últimos se encontraba Griselda Gambaro, si bien, tanto ella como varios de sus protagonistas, han negado, una y otra vez, la existencia de dicha polémica en el campo intelectual argentino de los sesenta.

Es importante observar una característica particular en su obra dramática y es que, a pesar de tratarse de una forma teatral absurdista y encarnar por ello el movimiento moderno por excelencia del teatro argentino, mantuvo una “marca” realista; siendo, según Pellettieri (1997), un absurdo menos “opaco” que el europeo, en el sentido que mientras el absurdo europeo “abominaba del simbolismo, negándose a la interpretación, el absurdo argentino se ancló, precisamente, en lo connotativo” (165). De ahí que en la obra de Gambaro aparezcan procedimientos y artificios que mantienen la conexión con el pasado o la tradición teatral, por ejemplo, el realismo de Sánchez, el expresionismo de Arlt, el grotesco de Discépolo, y otros que justifican, tímidamente aún, el mundo absurdo con elementos referenciales. Su posterior evolución hacia el realismo hará más claros estos elementos embrionarios, justificando la negación de la propia autora de su pertenencia al absurdismo. En realidad, como lo han dicho ya varios críticos, entre ellos Jorge Dubatti (1995), el teatro del absurdo en Latinoamérica, lejos de ser testimonio de “europeización” es un instrumento netamente latinoamericanista y de clara inserción local, es decir, puesto al servicio de la comprensión de la realidad del continente y de sus problemas sociales, históricos, políticos y culturales. Es, tal vez, una de las razones más convincentes por las cuales se puede establecer una distinción entre el teatro del absurdo europeo y el llamado absurdismo latinoamericano.

La carrera dramática de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) se inició con *El desatino*, la segunda de las piezas teatrales que escribió, pero la primera en ser puesta en escena, en 1965, en el Instituto Di Tella. Esta escritora, que es tan novelista como dramaturga, durante la dictadura militar argentina estuvo exiliada en Barcelona debido a un decreto del general Videla mediante el cual se prohibió su novela *Ganarse la muerte*, por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. *El campo* se estrenó en 1968, y los alcances de su sentido fueron para la crítica muy limitados: la obra se vio reducida a la problemática de los campos de concentración nazis, lo que acrecentó la fama de Gambaro como escritora extranjerizante. Sin embargo, la recepción tuvo un vuelco significativo en el reestreno de la obra, en 1984. Ese cambio de horizonte, gracias al que la obra devela finalmente un significado virtual que había permanecido hasta entonces oculto (Jauss, 1976: 193), hace que la temática europeizante pase a ser de un lamentable realismo, y que la obra se convierta en una profecía de los abusos y la violencia vivida por la sociedad argentina durante la dictadura militar. En este aspecto, ese giro en la recepción se deba, tal vez con más claridad, no tanto a la evolución literaria como observa este teórico, sino más bien a la realidad política sufrida largos años por los argentinos.

Ya en 1963, la autora preanunciaba, en su obra *Las paredes*, la tortura y la desaparición de personas por parte del Estado. Hoy se la llama visionaria, aunque la misma escritora considere en una entrevista: “Visionaria es una palabra que me queda grande, cuando escribí *El campo*, en el gobierno de Onganía, ya había una amenaza latente en la sociedad que no hice más que registrar” (Frieria, 2003).

Luego de *Los siameses* (1967) y *El campo* se impuso como la autora teatral argentina más original y vigorosa de toda su generación. Hoy en día nos encontramos con continuos reestrenos de sus obras, muchas de ellas en el Teatro San Martín, y es considerada una de las dramaturgas de mayor trascendencia internacional, siendo traducida a varios idiomas.

En el presente trabajo nos dedicaremos al estudio de una de las obras de la autora, perteneciente a la primera etapa que algunos críticos, por ejemplo, Daniel Zalacaín (1985), catalogan de absurdista: *El campo* (1985: 141). De esta pieza privilegiaremos el análisis de las acotaciones escénicas.

## Algunas consideraciones sobre el texto acotacional

En una obra dramática conviven dos estratos textuales diferentes: un discurso producido por los interlocutores (personajes), al que conocemos como diálogo, sin el cual difícilmente una obra podría considerarse dramática, y otro discurso, llamado por Anne Ubersfeld (1993), productor o relator, que tiene al autor como remitente. Acotaciones escénicas o didascalias han sido las etiquetas más usadas por los teóricos al referirse a las notas que el autor dirige al lector para una cabal comprensión de la obra. Esta forma de expresión tiene, como uno de sus cometidos principales, formular las condiciones de ejercicio del habla de los personajes, y se constituye como un monólogo del autor, que informa u ordena cómo se debe interpretar la escena que él proyectó o imaginó.

Recordemos que estos textos didascálicos, carentes de dramatismo, son identificados por el lector mediante una convención tipográfica, ya que aparecen escritos en cursiva, y entre paréntesis, cuando están entre los diálogos, para diferenciarse del texto pronunciado por los actores. Decimos que carecen de dramatismo, porque no es por ellos que avanza la acción, sino que vienen a constituirse en informaciones útiles a la hora de poner en funcionamiento una obra dramática, es decir que son pensados en función de lo que llamamos *teatralidad*<sup>1</sup> teniendo en cuenta como parte fundamental el *espacio escénico*.

Patrice Pavis (2002: 19) afirma que todo análisis profundo debe imaginar su función dramática, “su manera de soldar literariedad y teatralidad”, pudiendo ser imaginadas por el lector o presenciadas por el público. Cuando sucede esto último, la propuesta verbal del dramaturgo se escenifica, se teatraliza. Los diversos elementos paratextuales como el título de la pieza o de los cuadros, la lista de los personajes, los prefacios o advertencias, las notas o consejos para la puesta en escena que inician cada acto o cuadro de la obra, pertenecen también a este tipo de expresión teatral llamada didascalía.

Desde los inicios de la teoría del discurso dramático, esta capa textual ha sido considerada marginal. En principio, se vio en estas anotaciones algo externo a la obra dramática, simples instrucciones y comentarios del autor que desaparecían en la representación. A partir de Roman Ingarden, se comenzó a distinguir una dialéctica entre estos dos tipos de textos: el texto primario, dialogado, y el secundario, las acotaciones, y a considerarlas, por tanto, como parte constitutiva de la estructura literaria del drama, aunque aún en un plano secundario, evidenciado por ese matiz jerárquico en su nomenclatura. De este modo, el drama, con su pluralidad de contextos y su sujeto múltiple, encuentra su unidad mediante ese sujeto particular, que subyace dividido pero único detrás de sus personajes y que muestra al objeto sin relacionarse –aparentemente– con él. Ese autor o dramaturgo, como un dios creador que se esconde detrás de sus criaturas, mantiene paradójicamente una posición subordinada con respecto a su universo.

También se ha cuestionado el haber identificado al autor de la obra, como lo ha hecho Ubersfeld, con lo que Monique Martínez Thomas (1997: 68-69) prefiere llamar *enunciador didascálico*, que es quien impone una acción real y concreta en el escenario. Usando una terminología acorde con la historia del teatro, se refiere al *didascalos*, quien en el teatro griego daba instrucciones para la representación, y no necesariamente debía coincidir con el autor.

José Luis García Barrientos (2015: 40-43) se pregunta, cuestionando algunas apreciaciones de Ubersfeld y de otros: ¿quién habla en el texto de teatro?, y responde que lo hace directamente cada personaje en el diálogo y nadie en las acotaciones. Si el autor es quien habla en las acotaciones, ¿por qué nunca puede decir yo? Ese discurso tiene un carácter objetivo, “impersonal” de la enunciación, que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical, sin voz alguna real o imaginaria que lo profiera. Es un tipo de texto que no existe en otros géneros, pues tanto en el género narrativo como en el lírico, argumenta García Barrientos, la descripción siempre es producto de una voz (narrador, yo lírico). Incluso la impermeabilidad entre los dos tipos de texto es visible en la diferenciación tipográfica, cosa que tampoco ocurre en otros géneros.

1 “La teatralidad es en la palabra teatral. La teatralidad confiere al texto dramático la cualidad discursiva de ser enunciación y enunciado. Las situaciones textuales y las condiciones escénicas de enunciación son procesos discursivos de teatralidad, no la palabra sola porque las acotaciones y las didascalias no solo describen las situaciones de comunicación, sino que son comunicación, son enunciados” (Azparren Jiménez, 2005: 24).

Aunque J. Veltrusky (1990: 66) considere al texto didascálico útil para la unificación semántica del diálogo dramático y lo crea parte constitutiva de la estructura de la obra literaria, no deja de percibir, como tantos otros teóricos, su posición subordinada o auxiliar respecto del diálogo. Este último ha sido estudiado con profundidad por María del Carmen Bobes (1987: 147) y, aun considerándolo parte de un conjunto de elementos que interaccionan intensamente, llega a decir, distinguiéndolo de las acotaciones que los diálogos “son el lenguaje directo de los personajes y tienen función literaria”, por lo cual habría que deducir que las didascalías no la tienen.

García Barrientos (2015), sin embargo, se detiene a reflexionar sobre el peso que ha tenido este tipo de discurso acotacional en las diferentes épocas, culturas, autores y obras, desde la casi ausencia de este en la tragedia griega y en el clasicismo francés hasta la hipertrofia de las acotaciones en los textos dramáticos de algunos autores del siglo XIX y el XX. Si bien las acotaciones son un no discurso o pura escritura indecible, y tienen por ello incompatibilidad con la función poética, en el sentido de Jakobson, podemos encontrar en algunos textos –aunque sea esta una rareza– una hipertrofia funcional, es decir, una acotación autónoma, ilegible, cargada de valores poéticos que le son impropios. ¿Se dirigen solo a la lectura?, se pregunta este crítico, pues parecen resultar intraducibles en términos de escenificación. Son una forma de transgresión, sin posibilidad alguna de traducción escénica (41-45).

Estos dos últimos aspectos serán estudiados en este trabajo; primero, en cuanto a cuestionar en qué medida el discurso didascálico puede considerarse marginal o subordinado, cuando en algunos autores nos encontramos con un texto verdaderamente cuidadoso que no solo unifica los diálogos, sino que muchas veces aporta la verdadera intención que subyace a las palabras de los personajes y nos permite acceder a la carga ideológica de la obra; y, segundo, en considerar que también, en ocasiones, podemos encontrarnos con un enunciado didascálico literario, polisémico y opaco, entendiendo que hay acotaciones más referenciales, que no dejan de ser simples advertencias, y hay otras más connotativas, centradas en el significante, es decir, *literaturizadas*. Por tanto, privilegiar el concepto de didascalía como *mensaje autónomo* (Ubersfeld, 1993: 178) y no únicamente como un elemento de matiz o modificación del diálogo (que ya es decir bastante).

Es importante hacer una precisión con respecto al presente trabajo, y es que no se tomarán en cuenta a los elementos didascálicos del diálogo, sino que solamente se atenderá a las acotaciones propiamente dichas.

## El espacio y la atmósfera de *El campo*

Desde el título ya se anuncia la importancia que adquiere el espacio en esta obra. Aunque deberíamos distinguir el espacio dramático del espacio escénico, siendo el primero el que se capta por la lectura, y el segundo el que se percibe en escena (y que incluye también la extraescena imaginada por el espectador).

En *El campo* la primera descripción del lugar contrasta con la idea de *campo*, como espacio privilegiado, natural, idílico, etc. Se trata de una oficina: “Interior de paredes blancas, deslumbrantes”; luego se hará referencia a la “superficie limpia del escritorio”. Adjetivos de connotación positiva, en apariencia, que luego de conocida la pieza, nos suscitan recuerdos de aquella oficina “rectangular, blanquísima” de *La isla desierta* de Roberto Arlt, tal vez porque en esa excesiva pulcritud se escondía una necesidad violenta de ordenar el mundo, de homogeneizarlo. Aquí también las paredes encierran, limitan (como en *Las paredes* de la misma autora).

Esta pieza se organiza en dos actos y cinco cuadros; el título y la especificación paratextual de la estructura de la obra forman parte de lo que se denomina *acotaciones extradiológicas*, es decir, informaciones que se nos ofrecen fuera de los diálogos de los personajes, y entre las que se encuentran también las descripciones escenográficas al comienzo de cada cuadro. Es interesante observar cómo el espacio dialoga con los objetos; en este lugar aparece un cesto para papeles, y luego nos enteraremos de que aquí llegará Martín, el protagonista de la obra, como un nuevo administrador de esta empresa. La desesperación creciente del protagonista, que será la del público, tiene que ver con esa misión que viene a cumplir: ¿qué papeles tiene que ordenar, cuando lo único que se ve son deberes y dibujos de chicos? Papeles arrugados, tirados en el piso, sin foliar, incomprensibles. Se vale aquí la autora de un procedimiento proveniente del absurdo: la acumulación hiperbólica de objetos en un

espacio cerrado; elemento que va de la mano de esa constatación del sinsentido de su permanencia en ese lugar: Martín necesita ver y conocer esos papeles, trabajar sobre ellos para darle un sentido a su estadía. La papelera que aparece al comienzo de la obra se transforma en un objeto simbólico: todos los papeles irán a parar allí porque no existen papeles que ordenar.

En la oficina, casi al principio, se escuchan sonidos que provienen de afuera: “ladridos feroces, como de perros que se ensañaran contra alguien”, y luego “algarabía de chicos, de órdenes, de gemidos ahogados”. Martín actúa normalmente, como lo haría cualquiera, con curiosidad, con sorpresa; pero también con fastidio, con grosería; se siente incómodo en ese ambiente raro, disimuladamente hostil. Al principio también se informa: “Debajo de todo esto subsiste una especie de gemido, arras-trándose *tan subterráneamente* que por momentos parece una *ilusión* auditiva”. Véase la ambigüedad de tales expresiones –característica del teatro absurdisto, y también de la autora– tanto a nivel de los personajes y sus discursos como a nivel de las acotaciones. Lo que es y lo que parece, la ilusión y la realidad, lo que se escucha y se sospecha, pero no se ve, lo que nunca se llega a saber.

Pavis (2002: 29) se refiere a la atmósfera de la pieza, concepto –según él– algo pasado de moda y utilizado por Stanislavsky, que tiene que ver con el efecto o la impresión recibida por el lector o espectador o *lector*, como prefiere llamar al lector de la obra dramática “porque el lector de teatro es siempre *ya o todavía* un poco espectador y actor, desde que imagina una escena, una actuación, una gestualidad, algo teatral que excede el texto”. También Veltrusky (1990: 65) hace referencia a la atmósfera de las acotaciones iniciales, que matizará los diálogos futuros entre los personajes y que además sugerirá el estado anímico del autor.

En *El campo*, contrastando con su título, los espacios son siempre cerrados: la oficina, el lugar donde Emma da su concierto, la casa de Martín. El encierro, motivo del teatro del absurdo (claustrofobia) y el horror al mundo exterior, en una intertextualidad significativa con el teatro de Harold Pinter, crean una atmósfera de inseguridad del individuo y de falta de libertad que será propia también del teatro absurdisto latinoamericano.

## La unificación semántica del diálogo a través de las acotaciones

Los personajes se nos van descubriendo gradualmente, a través de las acotaciones y de sus discursos. La capa textual didascálica tiene como una de sus funciones primarias la de indicar las condiciones contextuales de un nuevo personaje. En el primer cuadro los personajes son Martín y Franco. El primero es presentado mediante las didascalías como un hombre de “gestos pausados, tranquilos”, vistiendo sobretodo, guantes y bufanda, lo que nos sugiere el clima atmosférico exterior; como gesto jovial, saca un chicle del bolsillo y se lo pone en la boca, motivo de irritación para Franco, quien viste un “uniforme reluciente de las S.S. y lleva un látigo sujeto a la muñeca, es la larga y angosta correa de cuero trenzado que usaban las S.S.”. A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es “un hombre joven, de rostro casi bondadoso”. El jefe del misterioso establecimiento es el antagonista, verdadero verdugo amable, como los victimarios ambiguos de Gambaro, y como los personajes absurdistas que se metamorfosean en escena; es el representante de la violencia solapada, de las sutilezas de la represión, ya anunciada desde su irónico nombre (irónico si pensamos en el adjetivo *franco* como leal, sincero, y no en el conocido personaje histórico, otro doblez semántico).

Ya comenzado el segundo cuadro, entra Emma “virtualmente arrojada sobre la escena”; una joven descalza y con la cabeza rapada, vistiendo un camisón de burda tela gris, con heridas en la cara y la palma de la mano derecha. Se percibe la falta de concordancia entre sus gestos altaneros y su voz amanerada, por un lado, y su aspecto descuidado y sufriente, por otro. Luce una “sonrisa social, fija, angustiada a fuerza de estereotipada”. Pero hay un gesto que, funcionando como una información iterativa, se repite una y otra vez; es como un tic, a modo de *close-up*, que resulta exasperante para todos: para los otros personajes, para ella misma, imaginamos que también para el espectador: se rasca desesperadamente las manos y todo el cuerpo. Esta reiteración intensifica un rasgo desagradable del personaje que contribuye a crear su imagen grotesca, provocando en Martín una mezcla de pena y desagrado.

Estos son los tres personajes principales de la pieza; luego aparecerán en el tercer cuadro los asistentes de Franco, una fila de S.S., vestidos como él, con “uniformes impecables” y “botas relucientes”, y detrás de ellos, el público que asistirá a un concierto de piano ejecutado por Emma: “un grupo de presos, astrosos, salidos *realmente* de un campo de concentración” (cursivas nuestras). Al final de la obra, irrumpen en la casa de Martín, cuando él y Emma se creen liberados, un funcionario (de Franco) y tres enfermeros, uno de los cuales inyecta a Martín, ya “aletargado, vencido”.

Siguiendo las observaciones de Veltrusky (1990: 55-66), podemos advertir que toda esta constelación de personajes, algunos muy individualizados, otros más grupales, producen una variedad de discursos que serían fragmentados, múltiples, dispersos, si no existiera un elemento unificador de todos ellos: las notas y comentarios del autor. Este, al decir de Ubersfeld, es un sujeto desprendido de su yo:

La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que niega, al mismo tiempo, ser el responsable. Discurso sin sujeto que, no obstante, se apropia dos voces en diálogo, es la primera forma, alterada por el dialogismo en el interior del discurso teatral; dialogismo del cual es más fácil postular la existencia que descubrir sus huellas, con frecuencia irreconocibles (1993: 186).

Dice Bobes (1987: 162) al respecto: “El texto dramático da un primer plano verbal a los personajes, pero organiza sus intervenciones de la misma manera que los puntos de fuga organizan las líneas de un cuadro, desde afuera de su superficie”. Ese sujeto, que se esconde desde el principio y desde lo exterior, en los nombres de los hablantes que se anteponen a sus discursos, nos da una información fundamental que sirve para que el lector pueda seguir el hilo del diálogo.

Por otra parte, la situación se muestra, no solo a través de los discursos, sino también mediante las notas que se encuentran dentro los diálogos, llamadas *interdialogicas*. Entre ellas encontramos varios tipos de las que señalaremos dos: las acotaciones *proxémicas*, que son necesarias, porque marcan las entradas/salidas y los movimientos de personajes en la escena, y las *psicológicas*, que no son utilizadas por todos los dramaturgos, ya que describen el estado emocional de los personajes y la intención de sus diálogos, literal o irónica. A veces, incluso suelen ser más complejas, informando no el estado anímico, sino las señales que lo sugieren, como la expresión facial o el gesto. En este caso, y sobre todo en las obras de Gambaro, suelen ser ambiguas, generando desconcierto entre los mismos personajes, sobre todo, en el espectador, que ya no sabe qué esperar de ellos. Esto es clarísimo en el caso de Emma, quien en un mismo enunciado cambia de gestualidad varias veces; esto sucede, por ejemplo, en el Segundo Cuadro, dialogando con Martín, cuando ella le muestra sus piernas y él le dice que “parece escapada de...” y se corta:

Emma: (*con una sonrisa*) ¿Escapada? (*Agria*). ¿De dónde? No diga idioteces (*Ríe*) Escapada de un baile. Llevo puesto el vestido (*Lo acaricia*) Volví ayer, a la madrugada. Bailamos en... (*piensa*) en el pasto. Y acá tiene la prueba, el escozor, los bichos. Perdí la cartera. (*Se rasca*). ¡Oh, me hice sangre!

Toda su gestualidad delata nerviosismo y desconcierto, necesidad de ocultar y a la vez de fantasear, de mentir y mentirse a sí misma.

Veremos además que en el caso de Gambaro, la recurrencia abundante a las notas tiene que ver con una necesidad de unificar una construcción de discursos especialmente diversos, con quiebres en la continuidad de la comunicación, cambios de tono, etc. Franco, en el Primer Cuadro, pasa de la queja bonachona a la sequedad, y luego a la amabilidad; inmediatamente su voz se vuelve autoritaria y amenazadora, por momentos puede ser brusco y por momentos cortés, repugnante y humilde, ofendido y contento, acusador y tímido. El llamado “efecto de incertidumbre” que se cumple en este tipo de teatro y consiste en que a cada afirmación del antagonista le sigue una afirmación en contrario de este personaje, se da no solo a nivel del diálogo, intensificando la ambigüedad del texto y la situación patética del protagonista, sino también en las didascalias, en las que se hace evidente la contradicción entre el gesto y la palabra. El falseamiento entre el decir y el hacer es parte del juego cruel de una realidad que no deja de descubrirse más que en su contradicción.

## La literaturización del lenguaje didascálico y su problematización genérica

Además de ser el teatro un género problemático en sí mismo, por ser un texto dramático a la vez que tener en sí el germen de un texto espectacular, donde intervienen otros códigos, amén del lingüístico, y otros seres además del autor, es doblemente conflictivo, sobre todo si tomamos en cuenta los dos géneros que conviven en un mismo texto: el dramático, propiamente dicho, a través de los discursos de los personajes, y el narrativo, por medio de las acotaciones.

Este “narrador”, al que llamamos hablante dramático básico justamente para no crear confusiones, usa generalmente la tercera persona del singular, valiéndose más del tiempo presente que del pasado. En realidad, las notas dependen más de la descripción que de la narración que, como sabemos, en la literatura narrativa tienen un papel secundario con respecto a aquella. De este elemento se vale fundamentalmente Veltrusky para argumentar la posición subordinada de las acotaciones con respecto al diálogo (1990: 70).

Es curioso que esta autora las use abundantemente, aunque no tanto si reparamos en su doble vida literaria (narradora y dramaturga), siendo una escritora tan prolífica en uno como en otro género, incluso considerando que algunas de sus obras dramáticas nacieron como novelas o cuentos. Podríamos pensar en otras razones para explicar las numerosas didascalías que emplea la escritora en sus piezas. Es verdad que ayuda suficientemente a crear la construcción imaginaria del lector o la puesta en escena de un director, al punto de no dejarle mucha libertad y condicionar la puesta en escena a *su* visión personal de la situación dramática.

Si bien se puede observar la eficacia de las acotaciones que utiliza esta autora, es decir, su funcionalidad, como un verdadero *didascalos*, que imparte órdenes muy precisas para la representación, es visible también —y tal vez sea esta una *huella* o una *marca* en su escritura— el uso frecuente de didascalías con un alto grado de literaturización. Claro que este hecho trasciende la obra de Gambaro, y tiene que ver con un proceso de disolución vertiginosa de los géneros que ha caracterizado la literatura (y el arte) del siglo XX y que ha venido corroyendo la clasificación canónica de las obras artísticas y la “pureza” de una determinada forma de lenguaje (De Campos, 1972: 279-300). En ese sentido, Gambaro como autora rupturista y modernizadora del teatro en su país, no deja de participar en este “atentado” a la normativa, en cuanto permite la entrada de la narración y la poesía a su teatro. El valor polisémico de algunas acotaciones y el predominio, en ocasiones, de su “función poética” utilizando un término de la lingüística jakobseana, hacen tambalear el concepto tradicional de la *funcionalidad* del lenguaje acotacional.

Su mirada poética incluso va más allá del lenguaje y concuerda con el diseño metafórico de sus piezas. Como herencia de la vanguardia, la metáfora se erige en el universo gambariano como dueña y señora, desplazando al referente y creando un teatro “difícil” para el que el espectador se debió educar. Este ya no esperaría *suspense*, como lo hacía frente a una obra realista tradicional, sino expectativa ante el significado de lo que estaba viendo: su *tensión* se dirigiría ahora a desentrañar el entramado simbólico de la obra. Como observa Martín Esslin, el teatro del absurdo no pretende contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas.<sup>2</sup>

Este universo metafórico abarca lo mismo a las situaciones como a las expresiones lingüísticas, y tanto al texto dialógico como al didascálico. Veamos un ejemplo de su uso en *El campo*, a través del simbolismo de la cacería del zorro. En el Segundo Acto, “se escuchan de pronto feroces ladridos, tableteos de ametralladora” y ante el desconcierto de Martín, Emma “con prisa” comunica que se trata de una cacería de zorro. La angustia y el horror de Martín van en aumento, cuando aparece Franco, que ha sustituido su uniforme por una chaqueta de cazador, y su látigo por una escopeta. El diálogo que mantienen a continuación no aclara las dudas del protagonista y la conversación se deriva hacia otros temas. Solo le comunica a Emma que “hay una montaña de animales delante de la puerta. Si alguno le gusta, puede llevárselo. Nosotros aprovechamos todo. Pelos, uñas, piel, cuero, todo. ¡Vaya!”. Sin embargo, a Martín no lo deja ver, porque según Emma “cada uno va solo”. Esta metafórica

2 “[...] el Teatro del Absurdo trata esencialmente de la evocación de imágenes poéticas concretas dirigidas a comunicar al auditorio el sentido de perplejidad que sus autores experimentan al enfrentarse con la condición humana” (Esslin, 1966: 318).

cacería devela su significado recién al final de la obra, cuando Martín se rinde, inmóvil frente al Enfermero, “como un animal a punto de ser cazado”. El simbolismo se descifra gracias a la acotación, ya que recién en ese momento tenemos la certeza de que la cacería era humana y no animal. Pero el espectador está en desventaja con respecto a los lectores privilegiados (actores y director) e incluso al lector: ¿es posible llevar a escena esta imagen? La cuestión es que no es una simple comparación, si pensamos que allí reside una de las claves simbólicas del texto.

El primer elemento a descifrar es el paratexto título, pero no hay ni una mención en el texto dialógico a los campos de concentración, hay solo digresiones y frases sin terminar. Las dos únicas referencias explícitas aparecen en las acotaciones, una en el Segundo Cuadro, cuadro Emma le muestra las piernas a Martín y la otra en el concierto de Emma (Tercer Cuadro):

Martín: ¿Qué hace? Quédese tranquila. Me muestra las piernas y parece escapada de... (*se detiene atónito, como si solo en ese momento se diera cuenta de que ella parece escapada de un campo de concentración*).

El hablante dramático básico completa la reticencia del personaje. Es interesante observar que, en este caso, se trata de una comparación (como si, parece); todavía la suposición no ha dado lugar a la afirmación. Durante el concierto de Emma, sin embargo, nuevamente encontramos una mención explícita, pero esta vez acompañada del adverbio realmente: “[...] Detrás un grupo de presos, astrosos, salidos realmente de un campo de concentración”.

Parece que los eufemismos solo los usan los personajes, como si estos fueran sembrando indicios que la voz que ordena y unifica tuviera la necesidad de revelar, pero casi en la intimidad de autor a lector, porque ¿cómo hace un director para comunicar al espectador estas dos acotaciones? Tal vez mediante el vestuario de los presos, pero ¿y el adverbio *realmente*? ¿Y qué actor es capaz de una gestualidad tal que nos trasmite esa aterradora suposición de Martín?

Lo mismo ocurre con algunas expresiones, en este caso con un simple verbo, cuando en el Tercer Cuadro durante el concierto, los presos comienzan a cantar cada vez más alto y Emma hace lo mismo, pero “el coro de presos termina por *sepultar* su voz” (cursivas nuestras). Este sugestivo verbo metafórico se pierde en una representación del texto, ya que lo que puede llegarle al espectador es, a lo sumo y con una buena interpretación actoral, la creciente angustia del personaje femenino que necesita expresarse mediante su canto y se frustra en el intento. Esa metáfora, aunque algo gastada por su uso es también un claro indicio del destino trágico del personaje, pero ese guiño autoral solo puede ser captado por el lector, los actores, el director; difícilmente por el espectador.

Al final de la obra, mientras Emma habla “[...] se ha abierto la puerta de entrada, silenciosamente, y un personaje *con cara de cerdo feliz, vagamente parecido a Mengele*, aparece en el umbral. Chista para llamar la atención y se frota las manos, con una sonrisa casi abyecta, de disculpa y satisfacción a la vez [...]” (cursivas nuestras). Un buen actor podría ensayar muchas veces una sonrisa semejante hasta llegar a transmitir esos dos sentimientos encontrados, y hasta se lo podría caracterizar de modo de sugerir ese parecido con el personaje siniestro, pero ¿cómo transmitir una “cara de cerdo feliz” junto a todo lo demás? Nuevamente, estamos ante un texto didascálico, que sobrepasa la mera funcionalidad y que se transforma, por momentos, en un texto para ser leído.

Una particularidad de esta pieza –observación que le pertenece a Zalacaín (1985)– es que los pequeños detalles como rascarse a causa de una picazón son los que atraen la atención y ayudan a estructurar la pieza, dejando los diálogos en un plano secundario, y privilegiando de este modo el lenguaje acotacional, hecho que según habíamos visto, resulta contrario a la consideración de este tipo de lenguaje tradicionalmente marginal. Observa este crítico, a propósito de esta consideración, que “la teoría estética de Gambaro en este caso se fundamenta en una forma de neoexpresionismo en lo que respecta a su poder de revelar por medio de objetos y movimientos experiencias internas del individuo” (149). No debemos olvidar, por otra parte, la deuda del teatro absurdisto de esta autora con el expresionismo arltiano, tanto en la concepción del espacio como en la caracterización de los personajes. Así es como lo gestual se impone sobre la palabra, dejando muchas veces relegado el discurso de los personajes. Porque no se trata solamente de que las acotaciones sean muy numerosas y se mezclen con el diálogo, sino que, en ocasiones, llegan a ser más significativas que este. Con respecto a Emma, recibimos más información en la enunciación inmediata que en la mediata: el hablante dramático básico nos brinda más información sobre el personaje que su propio discurso.

Creemos que en *El campo* se cumple perfectamente la función que le atribuye Ubersfeld al mensaje didascálico, el de “formular las condiciones de ejercicio del habla”, modificando el sentido de los mensajes-diálogos, pero, sobre todo, en lo que respecta al presente trabajo, ser capaces a su vez de “construir mensajes autónomos” (1993: 177-178).

## El absurdismo de *El campo* y su carga ideológica a través de las acotaciones

Se ha dicho que los dramaturgos que crearon el absurdo hispanoamericano fueron favorecidos de las didascalias. Porque también su discurso obedece a una práctica contextual, Griselda Gambaro aparece en sus obras dramáticas absurdistas como un yo casi omnipotente en las acotaciones.

Un tipo de acotación que utiliza Gambaro con frecuencia es la *connotativa*, que es aquella que expresa la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra, porque decimos que el lenguaje de la acotación es denotativo en cuanto hace referencia a los movimientos actorales y a la descripción del cuadro, pero si sobrepasa la acotación escénica para adentrarse en un trabajo polisémico del lenguaje, como varias de las que hemos visto, perfilan la presencia del dramaturgo y su percepción del mundo. Es decir que la *marca* o la *huella* del discurso del autor queda impresa en varios niveles, uno de ellos es en la carga ideológica del texto que puede vislumbrarse, entre otros aspectos, en las didascalias (de Toro, 1985: 21-22). En la interacción del discurso de los personajes con el discurso del autor accedemos al sentido del texto dramático, que subyace en el *subtexto* o estructura profunda de la obra.

Siguiendo su evolución como dramaturga, la crítica ha coincidido en que uno de los principales motivos de sus dramas es la cuestión del poder. En las obras de su primera fase, menos referencial, la visión es más trágica, la actitud más desesperada; en estas piezas asistimos a la degradación de la víctima, que acepta el trato injusto que se le otorga, y sin rebelarse, se hace cómplice de su derrota. Y aunque de las cuatro obras de su primera fase, el protagonista de *El campo* es el único que intenta rebelarse, termina siendo, como se deja ver en las didascalias finales, derrotado y sin posibilidades de redención.

Aunque la autora y parte de la crítica niegan la filiación de su obra dramática con el absurdo y prefieren englobarla en la categoría del *grotesco*<sup>3</sup> creemos que esta –siempre hablando de la primera etapa de su teatro– tiene rasgos suficientes para ser considerada *absurdista*. Es verdad que la influencia del *grotesco criollo* es bastante visible en las piezas de Gambaro, en esa mezcla de risa y horror que nos producen algunas escenas. Emma es un personaje risible y trágico y participa a su vez en situaciones lastimosamente caricaturescas, como la escena del concierto de piano, por ejemplo. Su aspecto resulta terrible, y lo que acrecienta esa impresión es su actitud, que no parece corresponder con su apariencia; el hablante dramático básico lo manifiesta explícitamente: “Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes de una mujer que luciera un vestido de fiesta”. Su gestualidad está en los límites de lo grotesco y lo absurdo: “se acaricia la cabeza rapada como si acariciara una gran cabellera”.

La escena del concierto se ubica en el Cuadro Tercero. Allí aparece Emma, con “una ridícula peluca sobre la cabeza rapada y arrastra una cola de raso cosida burdamente sobre el camisón gris. Se refriega las manos, exagera un poco la excitación de un ejecutante antes del concierto”. La valoración del hablante se aprecia claramente por medio del adjetivo y el adverbio (“ridícula” y “burdamente”). Y el último verbo (“exagera”) es fundamental para componer una escena que tiende a ser sobreactuada, ya que cuando va a comenzar el concierto “Emma hace una entrada ficticia”, como la aparición de Lily en *El desatino*: “Su entrada es teatral dentro del teatro”. El personaje femenino pierde la cola de su vestido, luego su peluca, todo ello sin dejar de rascarse. La atención del espectador se deriva hacia estos gestos o movimientos que acentúan la falta de lógica y la absurdidad de la situación, al igual que cuando Franco se quita las medias y agita los pies delante de las narices de Martín.

En esta escena del concierto, el absurdo llega a su clímax con la participación de los presos: “uno de ellos comienza a hacer pan francés” y “los otros presos se le unen poco a poco, con interva-

3 Forma conocida o aceptada como la norma (1988).

los cada vez más breves, a medida que aumenta la intensidad”. Luego se ríen a carcajadas e imitan a Emma: “Se rascan entre ellos. Uno de los presos le saca los zapatos a otro y le rasca la planta de los pies. El preso no intenta apartarlo, se toma del asiento con las manos y aguanta, riendo histéricamente”. Toda la escena parece un cuadro de circo. Dicen groserías, gritan, golpean el piso con los pies, hacen ruidos obscenos, cantan más fuerte que Emma hasta que “permanecen impasibles, como si hubieran concluido una parte asignada”, porque como antes se aclarara en la didascalia: “Todo tiene un aire ficticio, como de broma estudiantil”. Igual que la participación de los vecinos como invitados a la fiestita familiar que hace la Madre de Alfonso, también en *El desatino*, para celebrar el “embarazo” de Lily mientras su hijo agoniza. En ambas obras, estos personajes de la periferia son los entrometidos, los espectadores curiosos que –si bien no forman parte del centro dramático– se transforman en un elemento fundamental para la concreción del grotesco. Representan la mirada ajena, insensible y trivial que, sin buscarlo, contribuye con su ignorancia al sufrimiento de la víctima. Todo resulta chocante y finalmente son ellos los que concretan el ridículo. La tensión entre lo cómico y lo trágico se hace evidente, como en las obras de Discépolo y el grotesco criollo.

Pero, aunque esta categoría mantenga cierta afinidad con el absurdo argentino a nivel semántico, observa Pellettieri, este último es más radical en su nihilismo. El grotesco criollo reproduce miméticamente el caos, con cierto realismo, y no es indiferente al drama de sus personajes, mientras que en el absurdo prima el distanciamiento o la identificación irónica (1997: 198). Vemos en la obra de Gambaro escenas violentas, pero de una violencia sutil, contradictoria, que llega a producir una risa amarga en el espectador. Las situaciones discordantes se exageran al punto de desembocar en el absurdo y la tragedia. Los personajes de Gambaro son seres derrotados de antemano, su condena radica en la falta de iniciativa y en la incapacidad de actuar.

En el caso de *El campo*, la obra se inscribe perfectamente en la estética del teatro absurdista, ya que aborda un tema político y social como la opresión de la dictadura militar que, si bien literalmente parece aludir a los campos de concentración nazi, se transforma en una metáfora de la represión de las libertades individuales. El compromiso social del artista latinoamericano, vislumbrado desde el comienzo en la obra de Gambaro, es uno de los rasgos de identidad que distancian a este teatro del absurdo europeo. La huella ideológica de la autora queda impresa en el texto. En el desenlace de *El campo*, como lectores que imaginan ser espectadores, escuchamos muy pocas palabras de los personajes, pero nuestra vista es la que debe captar, a través de los pequeños y los grandes detalles, todo el dramatismo de la situación final. El que queda a cargo de esa tarea es el hablante dramático básico, a través de las didascalias: lo último que vemos es el gesto de Emma apretando su “pequeña valija”.



*El campo*, Espacio IFT (Abasto), Buenos Aires, junio 2019, Dirección: Rodrigo Rivero.

## Referencias bibliográficas

- Azparren Jiménez, Leonardo (2005). "Esbozo de una teoría del análisis crítico del discurso teatral", *Gestos*, 20 número 39, abril, pp. 13-37.
- Bobes, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- De Campos, Haroldo (1972). "Superación de los lenguajes exclusivos". En: Fernández Moreno, César (Comp.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores.
- Dubatti, Jorge (1995). "Carlos Manuel Varela: intertexto absurdisto y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde". En: Pellettieri, Osvaldo (Comp.), *Teatro latinoamericano de los 70*. Buenos Aires: Corregidor.
- Esslin, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Friera, Silvina (2003). "El éxito suele ser un malentendido", entrevista a Griselda Gambaro, *Página 12*, 15 de junio.
- Gambaro, Griselda (1967). *El campo*. Buenos Aires: Insurrexit.
- García Barrientos, José Luis (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Alarcos.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Martínez Thomas, Monique (1997). "El didascalos escenógrafo: El tragaluz de Antonio Buero Vallejo", *Gestos*, 12 número 23, abril, pp. 67-84.
- Pavis, Patrice (1988). *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2002). "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos*, Año 17, N.º 33, abril.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Toro de, Fernando (1985). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Veltrusky, Jirí (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- Zalacaín, Daniel (1985). *Teatro absurdisto hispanoamericano*. Valencia: Albatros.

# La conferencia performativa: entre el Arte y la Academia

*Nicole Wysokikamien*

Consejo de Educación Secundaria

## **Resumen**

En los siglos XX y XXI han surgido nuevas puestas en escena que difícilmente pueden ser estudiadas desde la perspectiva de la división de las artes más tradicional y rígida. La obra ya no está organizada a partir de un centro de gravedad único –texto, coreografía, imagen– sino que este es siempre múltiple y heterogéneo. Un ejemplo de este tipo de manifestaciones artísticas es la “conferencia performativa”, representación que denota –y alimenta– la hibridez propia de las artes en nuestro siglo. En la escena contemporánea se configura una yuxtaposición de los signos: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica, generando una en la que no es posible discernir cuál prima. El auge de este tipo de obra converge y se potencia con la tendencia cada vez mayor de la autorreflexividad de la práctica escénica; teoría y práctica se tornan cada vez más indisolubles. Urge un cambio de perspectiva para poder comprender, analizar e incluso disfrutar las artes escénicas contemporáneas.

**Palabras clave:** conferencia performativa - teoría de las artes escénicas - géneros teatrales - danza - teatro posdramático.

## Lecture performance: between Art and Academia

### **Abstract**

In the twentieth and twenty-first centuries, new scenes have emerged that can hardly be studied from the traditional and rigid perspective of the divisions of the arts. The work is no longer organized from a single center of gravity –text, choreography, image– but it is always multiple and heterogeneous. The “lecture performance” is an example of this phenomenon: a representation that denotes the hybridity of the arts in our century. In the contemporary scene a juxtaposition of the signs is configured: diverse genres are combined in the same scenic realization, generating a new one in which it is not possible to discern which primes. The rise of this type of work converges and is strengthened by the increasing trend of self-reflexivity in stage practice; theory and practice become increasingly inseparable. A change of perspective is urgent to understand, analyze and even enjoy contemporary performing arts.

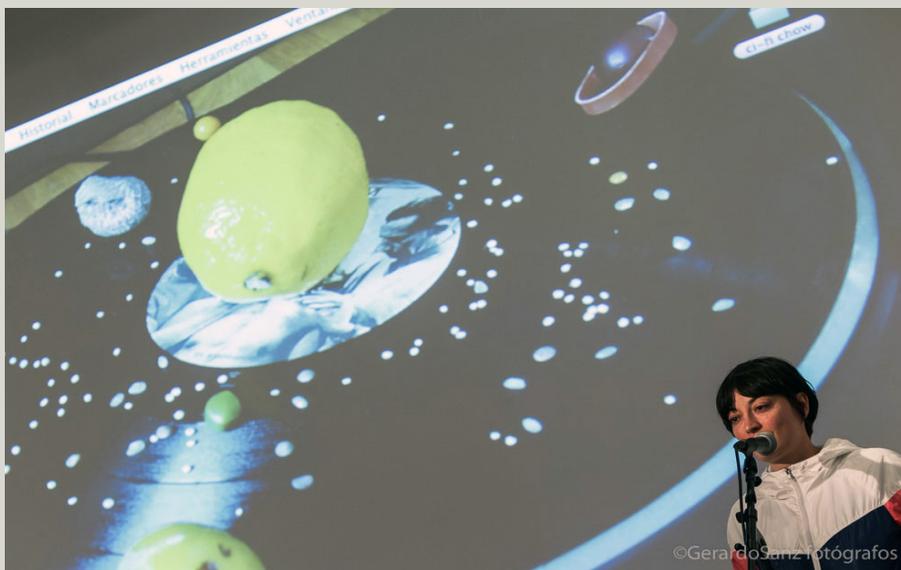
**Keywords:** lecture performance - performing arts theory - theatrical genres - dance - post-dramatic theatre.

En noviembre de 2019 la artista española Cristina Blanco presentó, en el marco del ciclo “Solos al mediodía”, su obra *Ciencia ficción*. Una obra *unipersonal*, o acaso un *solo* de danza, a la vez que una conferencia sobre el universo de la física cuántica.

La obra comienza con la artista cantando y tocando una canción en el piano. La letra repite, a modo de mantra: “You singing/you alone/everybody is looking at you now”. Luego de cantarla varias veces, explica:

Había una posibilidad en un millón, de que *Ciencia ficción*, esto que habéis venido a ver, empezase así. Y al final, ha empezado así. Con la canción premonitória, que lo que dice es cómo ha empezado *Ciencia ficción*. Esta era la canción. Pero también hay otra posibilidad de que *Ciencia ficción* sea una exposición de videos. Vosotros llegáis y hay unos videos, que son estos.

Acto seguido muestra unos videos sobre el *big bang* y la creación del universo. Terminan las proyecciones y plantea la tercera posibilidad: que *Ciencia ficción* sea una pieza escénica basada en teorías científicas. “Entonces lo primero que hago es leerme un libro de Stephen Hawking” e inmediatamente comienza a leer una definición de teorías científicas del autor. De esta manera se va construyendo la pieza; presentando múltiples posibles comienzos, desarrollos y finales.



*Ciencia ficción* de Cristina Blanco. 10º Festival de las Artes de Castilla y León. Salamanca, 2014.

Fotografía: Gerardo Sanz.

Cristina interactúa con un dispositivo escénico multimedia: pantalla, proyecciones, computadora, micrófonos e instrumentos musicales e intercala anécdotas, diálogo con los espectadores, bromas, videos, visitas a blogs y música en vivo. La obra está repleta de ironía, humor y algunas teorías científicas y pseudocientíficas. En una crítica sobre la obra, Tina Paterson (2010, octubre 18) escribe:

Es en una sola sentada un torneo de saber, una conferencia, es una clase, una sesión de magia (donde se ve el truco), es un concierto, un espectáculo que son muchos que no son (todavía), es una noche de comida thai en el piso de los chicos de *Big Bang Theory* [...] Es, en definitiva, un buen rato para reflexionar sobre los diversos modos de estar en escena y de acercarse a esa cosa que es la performance contemporánea.

“Solos al mediodía” es un ciclo de *solos* de danza, piezas interpretadas por un solo bailarín. Hace diez años que forma parte de la programación anual del Teatro Solís. En cada edición se convoca —con la curaduría de Andrea Arobba— a diez artistas nacionales y extranjeros a participar. Las piezas presentadas en las últimas ediciones han sido bien diversas, pero en términos generales, a todas ellas se las podría clasificar como *danza contemporánea*. Sin entrar en el debate acerca de la definición o

los límites de dicho término –en el que estamos lejos de tener una respuesta única– cabe preguntarse por qué una obra de estas características se incluye en el marco de un *ciclo de danza*.

Cristina Blanco es bailarina, pero no baila en su obra. No hace una coreografía elaborada, ni una sencilla. Tampoco se mueve improvisadamente, ni de manera llamativa o virtuosa; todos sus movimientos son cotidianos, “realizables” por cualquier persona. Sencillamente, podríamos afirmar que *no hay danza* en esta pieza de danza, o bien, que no hay danza en esta pieza presentada en un ciclo de danza.

La discusión sobre el límite entre la danza y otras artes escénicas no es novedosa. De hecho, comenzó en el siglo pasado y ha dado lugar a un corpus teórico cada vez más amplio. Hoy sabemos que la frontera es solamente precisa en expresiones artísticas muy concretas; podemos afirmar con propiedad que *El Cascanueces*, interpretado por el Ballet Nacional del Sodre cada diciembre, es una obra de danza clásica, así como la puesta en escena de *La ternura* de la Comedia Nacional es teatro. En el amplio resto de las manifestaciones artísticas contemporáneas, el intento de clasificar o encasillar una obra dentro de un género puro no es más que un gran ejercicio teórico. Hermoso, entretenido y, posiblemente, carente de sentido práctico.

La presencia de *Ciencia ficción* en el ciclo “Solos al mediodía” se configura como una evidencia contundente del desmoronamiento de las clasificaciones rígidas en el panorama de las artes escénicas contemporáneas. Si existen obras de danza en las que no se baila, es posible sostener que la propia danza no es condición fundamental para denominar a una pieza escénica como obra de danza.

La afirmación es aplicable a otras manifestaciones artísticas: puede haber teatro sin representación, música sin melodía, conferencias sobre nada, pinturas en blanco y urinarios expuestos en museos. Es probable que, desde Duchamp, el objeto artístico haya perdido la exclusividad como tal. Su identificación ya no proviene de sus cualidades intrínsecas como objeto, sino del análisis de su contexto. Acaso por ello acuñemos nuevos nombres de géneros y subgéneros, designaciones que pretenden abarcar la expansión de las formas de creación actual, que difícilmente pueden ser estudiadas desde la perspectiva de la división de las artes más tradicional y rígida. Urge un cambio de perspectiva para poder comprender, analizar e incluso disfrutar las artes escénicas contemporáneas.

Podríamos enunciar que nos encontramos en la *era posdramática* del teatro o de las artes escénicas, en la que “subyace la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria” (Lehmann, 1999: 144). La inclusión de una conferencia performativa en un ciclo de danza es un buen ejemplo de apertura hacia nuevas formas de concebir las artes escénicas desde el lugar de la curaduría, obras que en la rigidez de las clasificaciones no encuentran un “ciclo” propio.

En ocasiones, con el afán de definir estas creaciones emergentes, se emplean nombres compuestos (danza-teatro, teatro físico, videodanza), nombres “intervenidos” (teatro documental, teatro político, cine-arte, biodrama, *site-specific art*, etodrama) y/o nombres con prefijos (“pos” y “neo” por excelencia). Todas estas designaciones son, en algún punto, insuficientes o poco útiles más allá del ejercicio en cuestión. Quizás el problema reside en pretender que el nombre describa la práctica escénica en su totalidad. Clasificar o denominar a una obra según el grado de identificación con una categoría determinada se torna exiguo e incluso superficial.

Sería más preciso decir que en la escena contemporánea se configura una yuxtaposición de los signos: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica, generando una en la que no es posible discernir cuál prima. Lehmann plantea como una de las características fundamentales del teatro posdramático la *parataxis*. Se define como el “uso no jerárquico de los signos que apunta a una percepción sinestésica” (Lehmann, 1999: 150). Este fenómeno lo describe también Luis Emilio Abraham (2015) en un estudio respecto al teatro de Rafael Spregelburd. Sostiene (refiriendo particularmente a *La estupidez*, pero bien podría aplicarse a todo el arte posdramático) que la desjerarquización de los múltiples elementos de la obra impide que cualquier signo o idea pueda transformarse en centro del sistema.

Considero conveniente emplear la categoría de “teatro posdramático” en su sentido más amplio, es decir, como las producciones escénicas de nuestro tiempo, más que, como muchas veces se lo ha entendido, un subgénero teatral. “El teatro posdramático no trata simplemente de la muerte del

arte dramático (ni del texto, ni del autor), sino que refiere a un cambio completo de punto de vista en las realidades teatrales contemporáneas” (Lehmann, 2010: 322).

Así como en el teatro posdramático la supremacía del texto ante el resto de los signos operantes se derrumba, en la danza acontece un desplazamiento similar entre lo coreográfico y los demás componentes de la escena. Ya no hay un solo centro de gravedad que organice el resto de la obra: esta es siempre múltiple y heterogénea.

Lehmann (2010) sostiene en un artículo divulgado diez años después de la publicación de *Teatro posdramático* que:

La danza en el siglo XXI se ha vuelto un factor esencial en la reconsideración y la reformulación de cuestiones teóricas de lo que puede ser una crítica adecuada y un discurso académico. La reflexión, concretamente de los coreógrafos sobre su propio trabajo dentro del campo cultural en el sentido en que apuntó Pierre Bourdieu (Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Thomas Lehman, por mencionar algunos). La danza, como la práctica teatral en general, está constantemente –y mucho más que en la década de los noventa– criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética, rechazando con frecuencia la producción aparentemente *naïve* de una ficción estética cerrada hecha para ser contemplada (316).

También en Uruguay en los últimos quince años hemos presenciado un gran crecimiento en el movimiento de la danza en general –espectáculos, institutos de formación públicos y privados, fondos– y de su desarrollo teórico en particular. Hay varias bailarinas creadoras (Carolina Silveira, Lucía Naser, Lucía Yáñez y Paula Giuria, por decir algunos ejemplos) reflexionando y teorizando sobre su propia obra y la de otros, aportando al desarrollo de un campo intelectual más sólido. Esto tiene dos efectos favorables: por un lado, un discurso intelectual generado *desde* la propia danza –es decir, por creadoras, intérpretes y colaboradoras en actividad– sumamente necesario en una disciplina que pareciera asociarse exclusivamente a la destreza física y al perfeccionismo estético. Por otro lado, este discurso teórico vivo, construido y compartido dentro del propio campo artístico, influye, alimenta, y a veces incluso inspira las nuevas creaciones artísticas. Teoría y práctica se tornan cada vez más indisociables.

## La conferencia performativa

Es en este contexto que emerge el formato de *conferencia performativa* o *lecture performance*. El auge de este tipo de obra converge y se potencia con la tendencia cada vez mayor de la autorreflexividad de la práctica escénica. Se trata de una experiencia escénica que, como buena representante del arte escénico de esta era, le escapa a la rigidez de las clasificaciones (y a la que, por tanto, se le vuelve a asignar un nombre compuesto e insuficiente para describirla).

Se podría afirmar que la misma oscila entre la *clase* o *conferencia* y el *espectáculo* o *performance*, sin llegar a ser del todo ninguna de ellas. Lo que propone es la presentación de un concepto o tema concreto –de aquellos que se expondrían habitualmente en un ámbito académico– de manera escénica. Es un formato que entrelaza lo escénico, lo visual, lo discursivo y la investigación. “La idea es convertir un discurso en arte, como dice un crítico, producir algo *between art and Academia*. Se presentan temas, investigaciones, experiencias, relatos, grabaciones, fotos, filmaciones y las transforman en eventos performáticos” (Sagaseta, 2013: 3, cursivas en el original). El conferencista se figura *performer*, pero no representa un personaje (por lo pronto, no en su acepción más típica). En la mayoría de obras bajo este formato, el conferencista-performer suele ser el propio autor y creador de la obra, además del único en la escena.

## Breve panorama histórico

Los comienzos de la conferencia performativa se ubican en los años sesenta con la “Conferencia sobre nada” (1961) de John Cage junto a “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965) de Joseph Beuys. La primera es una conferencia sin contenido más que el propio acto de estar conferenciando en ese preciso momento. Comienza: “I am here/and there is nothing to say/if among you are/those who wish to get somewhere/let them leave at any moment/ What we re-quire is silence/ but what silence requires/is that I go on talking”. La lectura está estructurada a la manera de una partitura musical: con un control preciso de las palabras, los tiempos y los momentos en los cuales se dicen. En la segunda, el artista se pasea como por un museo con una liebre muerta en brazos, susurrándole al oído la “explicación” de una exposición de cuadros que abordaba simbólicamente los discursos artísticos.

Posteriormente, ha sido desarrollada y expandida por artistas tales como Chris Burden, Yvonne Rainer, Joao Fiadeiro, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Vera Mantero, Lola Arias, entre otros. Algunos de ellos realizaron conferencias performáticas sobre temas filosóficos, otros han conferenciado sobre su propia obra y técnicas de creación, y algunos sobre temas políticos, sociales e incluso personales. El universo de lo “conferenciable” se amplía con cada puesta en escena.

Un caso particular es el del coreógrafo francés Jerome Bel. En 2004 fue invitado a montar una obra para el aclamado Ballet de la Ópera de París. En lugar de trabajar con todo el cuerpo de baile como es habitual, Bel eligió trabajar con una sola bailarina. Por regla general, los momentos de protagonismo en las obras de danza clásica son interpretados por la Primera Bailarina o, en todo caso, por la Solista. Sin embargo, el artista ofreció hacer una gran obra de despedida a Véronique Doisneau, bailarina desconocida del Cuerpo de Baile que se encontraba a pocos días de retirarse.

Por supuesto que la despedida del escenario está reservada únicamente a las figuras estrella en el ballet. En *Véronique Doisneau*, la bailarina que nunca ocupó otro rol que el de “cuerpo de baile” se encuentra absolutamente sola en el escenario, y toma la palabra para hacer un balance retrospectivo y subjetivo de su carrera dentro del cuerpo estable más importante de Francia. En su presentación, Doisneau humaniza al cisne que está siempre en última fila y que permanece durante largos minutos en la misma incómoda posición. También muestra fragmentos de sus repertorios preferidos mientras los canta, o aquellos que nunca bailó y siempre soñó con hacer. En esta obra, la conferencia performativa recurre a lo biográfico para revelar la rigidez de las jerarquías en la danza clásica o acaso del universo artístico en general. Asimismo, el espectáculo corrobora la ausencia total del coreógrafo en favor del sujeto mismo del espectáculo.

El formato reflexivo de la conferencia-performance, que fue usado en primer lugar como medio artístico para poner en cuestión conceptos establecidos de la obra de arte y de los mecanismos del contexto artístico, parece haberse convertido en una forma reconocida de expresión artística (Monteiro, 2012).

En otras palabras, esta práctica artística ha trascendido el discurso de denuncia y se ha vuelto una especie de subgénero de la performance.



Véronique Doisneau de Jerome Bel. Opera national de Paris, Paris, 2004.

Fotografía: <http://reflectionsondance.blogspot.com/2009/03/jerome-bel-veronique-doisneau.html>

## Lo conferenciado y lo performático

El lenguaje verbal no abarca la experiencia entera en la conferencia performativa. Tanto en *Product of Other Circumstances* de Xavier Le Roy como en *Véronique Doisneau* de Bel (por citar dos ejemplos muy representativos) la descripción oral se alterna con su demostración o recreación a través del movimiento. Más clara aún es la serie de micro-piezas *Can we talk about this?* del grupo DV8 physical theatre, en el que los diferentes intérpretes hablan sobre un tema específico mientras realizan una coreografía súper elaborada, pero estrechamente vinculada al texto pronunciado. En todos los casos, el discurso se torna inseparable del cuerpo que lo enuncia, en su experiencia sensible y perceptiva, pero también en su presencia fenomenológica y semiótica, como elemento generador de significado (Monteiro, 2012).

Aquí es cuando la cuestión performática entra en juego. En general, el término “performance” alude a las representaciones artísticas en las que el cuerpo es el eje central de la creación, sin contar una historia o anécdota. Se suele diferenciar al teatro convencional de la performance, diciendo que mientras el teatro *re-presenta*, la performance *presenta*. El énfasis para discriminar un género del otro se coloca en su carácter de arte experiencial, de ritual y de vivencia irrepetible. De acción en lugar de “mímesis de una acción”.

En 2015, Marina Abramovic –artista paradigmática de la performance– visitó Buenos Aires para la Bienal de Performance. En una entrevista en el Centro de Arte Experimental UNSAM le preguntaron cuál era, para ella, la diferencia más grande entre el teatro y la performance. La artista respondió: “La diferencia entre teatro y performance es que en la performance la sangre es sangre y en el teatro la sangre es ketchup” (Bienal de Performance, 2015, mayo 1). Esta afirmación suscitó numerosas críticas y respuestas, entre las que se destacan la performance *¿Sangre o ketchup?* de José Alejandro Restrepo y Emilio García Wehbi (Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017) y la publicación del ensayo teórico homónimo en 2019.

Sería conveniente a los efectos de este estudio diferenciar la *performance* como género de *lo performativo* como término más amplio. Más allá de que en el teatro pueda también haber sangre, y en la performance mucho ketchup, es importante aclarar que *lo performático* en la conferencia performativa

no está dado por su carácter de ritual, ni en jactarse de ser más real que la ficción. En todo caso, la conferencia performativa viene a cuestionar varios límites; entre lo real y lo ficcional, entre lo performativo y lo no-performativo, y entre –por qué no– lo académico y artístico.

Si una *conferencia* es la exposición oral de un discurso intelectual ante un público, una *conferencia performativa* sería la transformación del discurso intelectual en práctica artística a través de su enunciación escénica.

La conferencia tradicional es oral, escrita o leída. Desde la perspectiva teórica de los actos de habla de John Austin, podríamos afirmar que, a grandes rasgos, el discurso de una conferencia permanece en el nivel de *emisión constativa*. Estas conferencias son “las que describen al mundo o un estado de las cosas y que por tanto son capaces de ser evaluadas como verdaderas o falsas” (Xin, 2016: 8). En la conferencia performativa, lo *constativo* de la enunciación se convierte en *realizativo* (es decir, llevan a cabo ciertas acciones al ser emitidas), por el hecho de estar en situación escénica incluso cuando no se “prometa” o “bautice” o “apueste” nada.<sup>1</sup> Si podemos afirmar que las acotaciones teatrales son performativas en tanto imperativos para la puesta teatral (“Entra por la derecha del escenario”, “Luz tenue” o “Apagón”), aquello que se pronuncia en la escena de la conferencia performativa también lo es, incluso cuando no existan dichas acotaciones. Esto tiene que ver con que la *perlocución*, es decir, el efecto que el acto de ilocución produce, en este formato, no puede desligarse del objeto estético. En otras palabras, el *texto* se transforma en *evento* a través del acto de ser enunciado en escena. Y su finalidad siempre es, en última instancia, artística.

Ana Monteiro sostiene que la conferencia performativa es una *práctica de composición*, considerándola como la “acción de combinar” o “poner juntos” materiales disímiles. En este caso, la composición se da a través de la combinación del discurso académico, la cotidianidad del habla y el gesto artístico en sus más variadas expresiones.

Quizás algo particular de la conferencia performativa –y de otros géneros actualmente en boga como el teatro documental, el biodrama o la autoficción– es su proximidad con lo cotidiano, con aquello que usualmente no se encuentra *dentro* de un teatro. Temas, discursos o formas que a simple vista no parecen ser material “escenificable”, pero que luego se convierten en ello. Esto es lo que Vivi Tellas<sup>2</sup> denomina “Umbral Mínimo de Ficción”: llevar a escena, y por tanto evidenciar, la potencia artística de lo más cotidiano. Dicho umbral o frontera se manifiesta muchas veces en la presencia “no-espectacular” que generalmente atraviesa las conferencias performativas.

Un planteo análogo propone Yvonne Rainer,<sup>3</sup> varias décadas antes, en su *Manifiesto del no* (1965):

No al espectáculo/No al virtuosismo/No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer/No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella/No a lo heroico/No a lo antiheroico/No a la imagería basura/No a la implicación del intérprete o del espectador /No al estilo/No al amaneramiento/No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete/No a la excentricidad/No a conmovir o ser conmovido.

El manifiesto puede sonar un tanto extremo, pero su objetivo es claro: mover a la danza de su lugar hiperestetizado, del virtuosismo extremo e inalcanzable del bailarín, de la narración dividida en héroes y antihéroes del ballet clásico, de la búsqueda de conmoción de la danza moderna, entre otros conceptos muy arraigados en la concepción social de la danza en los años sesenta, y que –aunque quizás en menor medida– todavía tienen vigencia.

La perspectiva de Rainer habilita la posibilidad de considerar a la conferencia performativa como obra de danza o, por lo menos, acorta la distancia planteada inicialmente. El espectador ya no ubica a la obra en un cosmos ficticio muy alejado de su realidad, sino en su presente más próximo.

Esto no significa que no existan conferencias performativas superespectaculares, con *performers* conmovidos y que, a su vez, conmueven. Un lindo ejemplo es la obra *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, en la que seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres –todos de alguna manera vinculados a la dictadura argentina– a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos y recuerdos borrados. Se preguntan quiénes eran sus padres

1 Ejemplos paradigmáticos para referirse a los enunciados realizativos.

2 Vivi Tellas (1955) es actriz y directora de teatro argentina, actualmente titular del Teatro Sarmiento.

3 Yvonne Rainer (1934), bailarina y creadora estadounidense es precursora, entre otras, de la conferencia performativa.

cuando ellos nacieron, cómo era Argentina cuando ellos no sabían hablar y cuántas versiones existen sobre lo acontecido. Se entreteteje en el cruce de la historia de un país y las historias personales. *Mi vida después* es una conferencia performativa –esta sí, llevada a escena por un grupo de actores– y que, como tal, transita por el Umbral Mínimo de Ficción, pero a su vez conmueve.



*Mi vida después* de Lola Arias. Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2009.

Fotografía: <http://www.miriammolero.com/2017/04/14/para-teatristas-y-teatros-lola-arias-mi-vida-despues/>

## Posibilidades

El uso de la escena para motivos que aparentan ser ajenos a ella amplía enormemente las posibilidades de las artes escénicas; lleva al límite el cuestionamiento de lo escénico poniéndolo en juego, pero no en peligro. Por el contrario, se torna una fuente de construcción de nuevos significados. A este respecto, Lehmann (2010) sostiene que la pregunta por el lugar donde se sitúa en el curso de un evento en la oscilante frontera entre *teatro* y *cotidianidad*, lejos de constituir una magnitud segura para la definición del teatro, puede aparecer a menudo como *problema*, y por ello, como objeto mismo de la creación teatral.

En la esencia de la conferencia performativa como práctica artística reside la pregunta: ¿Cómo puede relacionarse el arte con la producción de conocimiento?

Creo que uno de los grandes atractivos del formato de conferencia performativa es su capacidad de acercar dos universos que han estado históricamente muy separados, sino en conflicto. Esto es: lo intelectual y lo corporal, el arte y la Academia, lo teórico y lo práctico. El dramaturgo Sergio Blanco suele decir: “los artistas creamos el mundo, la academia lo piensa”. La conferencia performativa se configura como una posibilidad de integración, en la que la academia también puede crear artísticamente, y el campo artístico volverse productor de conocimiento.

Si ampliamos los conceptos de escena, de performatividad y de texto, si, en lugar de separar, enriquecemos la práctica con la teoría y la teoría con la práctica, concederemos lugar a un arte nuevo.

## Referencias bibliográficas

- Abraham, Luis Emilio (2015). “Multiplicación de persona, regularidad de lugar (Dramaturgia de *La estupidez*)”. En: *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Buenos Aires: Ediciones Antígona, S. L.
- Bienal de Performance (2015, mayo 1). Encuentro con Marina Abramović - Bienal Performance 2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jCQcEWPmer4&t=1093s>
- Monteiro, Ana (2012). “Un panorama (La conferencia performance)”. En: *Interferencias* (1.ª ed.) San Luis Potosí: Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario-Centro de Arte y Nuevas Tecnologías.
- Lehmann, Hans-Thies (2010). “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En M. Bellisco y M. Cifuentes, *Repensar la dramaturgia (Errancia y transformación)*. Murcia: Centro Párraga.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Teatro posdramático*. Murcia: EPR Murcia Cultural, S.A.
- Paterson, Tina (2010, octubre 18). Ciencia Ficción | El teatro de Tina. Recuperado de: <http://www.tea-tron.com/tinapaterson/blog/2010/10/18/ciencia-ficcion/>
- Sagaseta, J. (2013, noviembre). Subjetividad performática. *Territorio Teatral*, (10). Recuperado de: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n10.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n10.html)
- Tellas, Vivi. *Página/12: espectáculos*. (2008, 2 agosto). Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-10792-2008-08-02.html>
- Xin, Yin (2016). *Las teorías de los actos de habla, una sinopsis* (Tesis de maestría). Universidad de Oviedo. Oviedo, España.

## Registros audiovisuales

- Ciencia ficción*, Cristina Blanco, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LVnYUwOnMy0>
- Véronique Doisneau*, Jerome Bel, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>
- Mi vida después*, Lola Arias, disponible en: <https://vimeo.com/channels/873480/61676885>

# Cecilia Vicuña y las ruinas del lenguaje

*Jeannine M. Pitas*

University of Dubuque

## **Resumen**

Este ensayo explora el arte y la poesía de Cecilia Vicuña (Chile, 1948) en diálogo con las ideas de Walter Benjamin (1923-1939) con respecto a la traducción y la comunicación entre culturas. Con sus “basuritas” y “precarios” (objetos efímeros de arte que la poeta deja en lugares públicos), con su poesía que crea “etimologías poéticas” entre palabras, leyendas, mitos y conceptos de varias culturas, Vicuña esencialmente juega con las ruinas del lenguaje. Este trabajo propone que ese proceso representa un esfuerzo para reconstruir una especie de Torre de Babel, para buscar unidad dentro de la fragmentación de la posmodernidad. Es un proceso análogo a lo que Benjamin describe como la tarea del traductor: evocar el “lenguaje puro” y reconstruir una totalidad desde los fragmentos. Aunque no es posible crear una unidad sin ruptura, Vicuña busca y encuentra nuevas historias y posibilidades para una conexión entre las ruinas del lenguaje.

**Palabras clave:** poesía latinoamericana - traducción - arte público - lenguaje - ecología.

## Cecilia Vicuña and the ruins of language

### **Abstract**

This essay explores the art and poetry of Cecilia Vicuña (Chilean, b. 1948) in dialogue with Walter Benjamin's ideas about translation and communication among cultures. With her “little litter” and “precarious pieces” (ephemeral art objects that she leaves in public places), with her poetry that creates “poetic etymologies” among words, legends, myths, and concepts from different cultures, Vicuña essentially plays with the ruins of language. I argue that this process represents an effort to reconstruct a kind of Tower of Babel, seeking unity amid the fragmentation of postmodernity. It is an analogous process to what Benjamin describes as the translator's task: to evoke “pure language,” to reconstruct a totality from the fragments. Though it is not possible to create a unity without rupture, Vicuña seeks and finds new stories and possibilities for connection amid the ruins of language.

**Keywords:** Latin American poetry - translation - public art - language - ecology.

Caminamos por un bosque de imágenes rotas. El siglo XX vio la destrucción o por lo menos el cambio radical de las ideologías y metanarrativas grandes, dejando a su paso rastros de símbolos aislados y fragmentos perdidos. Ahora, la era de la información ha traído el mundo a nuestro alcance mientras a veces nos aísla de las interacciones personales con las personas más cercanas, y la “información” que recibimos con mayor frecuencia viene en una forma muy fragmentada. Pero dentro de estos laberintos hay artistas que buscan cruzar los límites y recoger los fragmentos rotos de las metanarrativas perdidas. A través de su trabajo con imágenes y palabras, la poeta y artista chilena Cecilia Vicuña es una de esas creadoras. Uno de los motivos principales tanto de su obra de arte como de su poesía es el de los hilos que cruzan ríos y montañas, que unen los textos sagrados de la India con los de los mayas antiguos, que vinculan la filosofía griega con la sabiduría andina. Mientras tanto, ella produce arte en medio de la realidad de la vida cotidiana. Si bien parte de su trabajo se ha exhibido en museos, la mayoría de sus obras, que ella denota como “precarios” y “basuritas,” son actos sencillos en espacios públicos como ser: derramar un vaso de leche frente a uno de los edificios principales del gobierno de Bogotá, o el acto de escribir la palabra “participación” en una carretera en Nueva York, o el unir las dos orillas de un río con hilo. Al romper las barreras entre el arte y la vida cotidiana, Vicuña revela los objetos ordinarios de una manera completamente distinta y plantea preguntas sobre las presuposiciones que frecuentemente damos por hecho.

El objetivo de este ensayo es explorar las formas en que funciona el tema de la ruina y la fragmentación en el trabajo de Vicuña. Este tema le ha tocado personalmente a esta escritora testigo del golpe de Estado marcado por el suicidio del presidente democráticamente elegido Salvador Allende (11/9/1973) y la toma del poder por parte del dictador Augusto Pinochet, cuya determinación de eliminar a toda la oposición resultó en el exilio de 200.000 ciudadanos chilenos, la tortura de 28.459 y el asesinato de 3.227, según informes de la Comisión de Verdad y Reconciliación.

Nacida en Santiago, la capital, en 1948, la joven Vicuña fue una partidaria activa del gobierno de Allende y le dedicó a él personalmente algunas de sus primeras obras de arte, como cuando llenó el Museo Nacional de hojas, en 1970, para celebrar lo que consideraba una nueva época en la historia de Chile: el advenimiento del socialismo. Después de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Chile, recibió una beca para continuar sus estudios en Londres. Cuando el golpe de 1973 ocurrió, sabía que sería peligroso regresar a su país natal. Durante unos años permaneció en Londres y se hizo activa en la comunidad de expatriados chilenos y en el movimiento anti-Pinochet. Sin embargo, después de poco tiempo empezó a extrañar su América natal, y en 1977 se estableció en Bogotá, Colombia, donde trabajó con grupos teatrales y musicales y dio conferencias sobre la situación política en Chile. En 1980 se mudó a Nueva York, donde desde entonces se ha vuelto activa en la comunidad de artistas latinoamericanos en el exilio. Por lo tanto, no es difícil entender por qué, después de ver la ruina política de su país y vivir con las consecuencias de ella, ella daría un lugar central en su obra a la idea de ruinas.

Sin embargo, aunque su obra es indudablemente política, el interés de Vicuña por las ruinas va más allá de la preocupación por la guerra y la violencia política. Aunque es de ascendencia mestiza, española e indígena, ha elegido identificarse principalmente con sus raíces andinas; de hecho, su propio apellido, “Vicuña” (que no es un seudónimo), es el nombre del pariente salvaje de la llama, considerado un animal sagrado por el pueblo quechua. Al explorar los lenguajes y las culturas precolumbinas, se ocupa ampliamente de las “ruinas del lenguaje” y, mientras crea vínculos entre distintas palabras, ideas y creencias culturales, busca lo que Walter Benjamin (1968) denominó el “parentesco de los idiomas”, la idea de que cada idioma es un fragmento destrozado de un idioma completo prebabeliano que se ha perdido sin remedio, pero que se puede evocar a través del proceso de traducción. Al observar el arte y la poesía de Vicuña, vemos que ella también evoca este parentesco entre los idiomas. Al dividir palabras e imágenes en fragmentos y luego entrelazar esos fragmentos en combinaciones sorprendentes, no intenta lograr una totalidad limpia, simplista y completa, sino más bien trata de revelar sus puntos de intersección, mientras protege la individualidad de cada idioma, cada imagen, aún cada palabra.

## Walter Benjamin y el “parentesco de los idiomas”

En *La tarea del traductor* (1968) Walter Benjamin plantea que la traducción de una obra literaria de un idioma a otro implica mucho más que presentar una obra de literatura a un público nuevo. “La consideración del receptor nunca resulta fructífera” (254), dice, tampoco implica una simple transmisión de significado de un idioma a otro: “La función esencial [de una obra literaria] no es la comunicación o la entrega de la comunicación”. En cambio, el proceso de traducción revela algo más profundo que dicha transmisión, algo relacionado con la naturaleza del lenguaje mismo:

Todas las manifestaciones intencionales de la vida, incluido su mismo propósito, tienen en el análisis final su fin no en la vida sino en la expresión de su naturaleza, en la representación de su significado. La traducción, en última instancia, sirve para expresar la relación de los idiomas con nuestra respuesta. No puede establecer o revelar esta relación oculta en sí misma; pero puede representarlo al realizarlo en forma embrionaria o intensiva. Esta representación de algo significado a través de un intento de establecerlo en forma de embrión es de una naturaleza tan singular que rara vez se encuentra en la esfera de la vida no lingüística... En cuanto al parentesco postulado de las lenguas, está marcado por una convergencia peculiar. Este parentesco especial se mantiene porque los idiomas no son extranjeros entre sí, sino que, *a priori* y aparte de todas las relaciones históricas, están interrelacionados en lo que quieren expresar (1968: 255).

La traducción logra evocar (en lugar de declarar directamente) este parentesco entre los idiomas, y a través de este proceso sugiere la idea del “lenguaje puro”: una totalidad antelapsaria (según los católicos para quienes los decretos de Dios preceden a la “caída” de la criatura humana), prebeliana que se ha perdido para nunca recuperarse por completo, pero que se vuelve temporalmente accesible a través de la convergencia de los idiomas “fuente” y “destino”. Benjamin sugiere que todos los idiomas, si bien están sujetos a distintas formas de expresión, tienen la intención de tener el mismo significado, el significado que solamente se puede expresar completamente por el lenguaje puro ausente. Los idiomas individuales son las ruinas de este lenguaje puro, y al examinar los fragmentos se evoca la imagen del todo. “La tarea del traductor consiste en encontrar la intención particular hacia el idioma de destino que produce en ese idioma el eco del original” (258), dice Benjamin. Ya que el trabajo del traductor consiste en tratar el idioma (tanto el idioma extranjero como el suyo) como una entidad total, difiere del proceso del poeta, que está trabajando con elementos específicos dentro de su propio idioma.

A diferencia de una obra literaria, la traducción se encuentra no en el centro del bosque del lenguaje sino en el exterior frente a la cresta boscosa; lo invoca sin entrar, apuntando al único lugar donde el eco es capaz de dar, en su propio idioma, la reverberación de la obra en el otro (259).

Benjamin imagina a un poeta parado dentro del bosque del lenguaje, enfocando su atención en los árboles individuales, mientras el traductor contempla el idioma extranjero desde afuera, escuchando los “ecos” de su lengua materna.

Un aspecto interesante del proceso de traducción ilustrado aquí es la desfamiliarización del lenguaje. Si bien se entiende que el “bosque” de Benjamin es el idioma extranjero, el propio idioma del traductor también se convierte en una especie de bosque desconocido. Esto es especialmente cierto cuando el traductor queda atrapado entre los polos opuestos de la fidelidad al original y la libertad de invención. Benjamin da el ejemplo de las traducciones demasiado literales de Sófocles hechas por el poeta Hölderlin, en las que la lengua alemana comienza a adoptar el sonido y la sintaxis del griego antiguo. Sugiere que esta es una de las trampas más comunes del traductor y que:

una traducción, en lugar de imitar el sentido del original, debe incorporar amorosa y detalladamente la forma de significado del original, haciendo que tanto el original como la traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor; así como los fragmentos son parte de un vaso (260).

Sin embargo, este proyecto de “reconstrucción” del lenguaje puro original al que pertenecen ambos idiomas invariablemente implica dar un paso atrás y escucharlos a ambos desde la distancia,

tratando de detectar las notas donde la música del idioma de destino resuena con la de la fuente. Ilustra esta idea con una metáfora geométrica:

Así como una tangente toca un círculo ligeramente y en un punto, estableciendo, con este toque y no con el punto, la ley según la cual debe continuar en su camino recto hacia el infinito, una traducción toca el original ligeramente y solamente en el punto infinitamente pequeño del sentido, siguiendo su propio curso de acuerdo con las leyes de fidelidad en la libertad del flujo lingüístico (261).

Los dos idiomas entran en contacto en el punto donde el lenguaje puro se vuelve audible momentáneamente, y luego se separan otra vez. Este proceso inevitablemente requiere que el traductor se sumerja simultáneamente en el lenguaje, prestando atención a los detalles más minuciosos para descubrir dónde ocurren estos puntos de contacto, y también que mantenga un cierto grado de distancia. Esta distancia es necesaria para reconocer mejor su tarea de buscar acceso al lenguaje puro sin caerse en la trampa de tratar de comunicar un significado literal de un lenguaje específico a otro. En la última instancia, el traductor apunta a la totalidad, pero paradójicamente es una totalidad fragmentada. El lenguaje puro se puede evocar, pero nunca se alcanza por completo, y las grietas y costuras de los idiomas individuales aún se pueden ver en el proceso.

Aunque Cecilia Vicuña no es una traductora en el sentido convencional del término, el método detrás de su trabajo resuena con las ideas de Benjamin sobre la tarea del traductor. Al observar su obra de arte, experimentamos una especie de desfamiliarización, no solo de palabras sino también de objetos. En sus “precarios”, los objetos ordinarios y las acciones sencillas y cotidianas se vuelven ajenas a sí mismas; exhibidas fuera de su contexto cotidiano, se dejan ver de una manera nueva. En *Palabramás*, ella hace lo mismo con las palabras, dividiéndolas para que surjan nuevos significados. Finalmente, en su acto de tejer fragmentos de textos de diferentes culturas y tradiciones, al buscar la unidad dentro de la fragmentación, Vicuña logra evocar todo el lenguaje que Benjamin está describiendo.

## Basuritas: los “precarios” de Cecilia Vicuña

El arte de Cecilia Vicuña consiste principalmente en acciones: flotar pequeñas balsas por el Río Hudson, colocar pequeñas serpientes de arcilla alrededor de una boca de incendios, o hacer pequeñas esculturas llamadas “precarios” y dejarlas en la calle para que una persona cualquiera las encuentre, las ignore, las lleve a casa o las tire. Si bien algunas de estas acciones se han exhibido en museos, o han sido capturadas en fotografías o videos, la mayoría de sus “precarios” son tan efímeros como la basura que se barre de la calle todos los días. Vicuña indica que la palabra “precario” viene del latín *precis*, que significa “oración”. Según Eliot Weinberger, quien ha traducido el trabajo de muchos escritores latinoamericanos al inglés:

podemos tomar estas esculturas y los actos que las crearon en el sentido occidental: breves súplicas personales enviadas al cielo. O podemos tomarlos como numerosas culturas entienden la oración: enviada desde los cielos a la tierra (1992: X).

La historiadora de arte Catherine de Zegher comenta que estas obras son ejemplos de

“oración” entendida no como una súplica, sino como respuesta, un diálogo o discurso que aborda lo que está (físicamente) “allí”, así como lo que “no está allí”, el lugar y el “no lugar”, el sitio y el “no-sitio” (1992: X).

Son una forma de diálogo entre lo presente y lo ausente, lo real y lo hipotético, el “es” y el “podría ser”.

Vicuña comenzó a hacer “oraciones” con objetos ordinarios en la década de 1960, cuando era adolescente y viajaba en el autobús todos los días con un guante tejido diferente, cada uno con un patrón interesante o inesperado. “Queda claro cuán activamente participa en la definición de la

cultura y el tejido social del lenguaje el alterar la gramática impuesta por las figuras de autoridad y recuperar la textura de la comunicación”, comenta de Zegher (X).



Figura 1. Cecilia Vicuña en *Documenta 14*, Kassel, 2017.

Foto de Jane England. Cortesía de la artista.

El acto de convertir un material familiar (un guante) y un gesto diario (alcanzar la empuñadura) en un signo de interrogación, expuso los hábitos pasivos de los pasajeros e intentó intensificar el deseo y la capacidad de reformular modelos de significación (X).

Al distanciarse de los objetos normales y sus acciones cotidianas, Vicuña los expone bajo una nueva luz, abriéndolos a otros modos de interpretación. Repitió este tipo de acción de desfamiliarización en Bogotá en 1979, cuando hubo un “delito de leche”: los distribuidores habían agregado polvo y agua contaminados a la leche, lo que resultó en la muerte de 1.920 niños. Cuando los distribuidores no recibieron ninguna consecuencia legal por sus acciones, Vicuña, que vivía en Bogotá, anunció un acto de protesta. En un día programado, se paró frente al Palacio de San Carlos, la residencia de Simón Bolívar, derramó un vaso de leche y escribió lo siguiente en el pavimento:

La vaca  
es el continente  
cuya leche  
(sangre)  
está siendo derramada  
¿Qué estamos haciendo  
con la vida? (1992: 18)

El significado del arte depende de su contexto. Si un niño derrama un vaso de leche en el piso durante una cena familiar, no es más que un desastre que requiere limpieza. Sin embargo, cuando Vicuña toma ese mismo vaso de leche y lo derrama sobre el pavimento frente al Palacio de San Carlos en Bogotá, el contexto es bastante diferente. Al distanciarse de sí misma y distanciar el objeto de su contexto ordinario, Vicuña permite una multiplicidad de interpretaciones. El texto escrito en el pavimento ofrece la posibilidad de ver relaciones entre entidades aparentemente dispares: un vaso de leche, un gobierno que es indiferente a casi dos mil niños que mueren por envenenamiento, y un sistema de varios gobiernos opresivos en muchos países de América del Sur en ese momento. Según Meredith Gardner Clark (2015):

Directamente critica la falta de acción gubernamental para ayudar a la clase baja, pero la elección del signo de la leche añade dimensiones adicionales al mensaje [...] el líquido nutritivo se convierte en sangre, que evoca a la vez la menstruación y la violencia. Vicuña equiparó la tierra del continente mismo con la fuente del líquido vital femenino, así enfatizando el precio humano y la situación corporal de la situación política (113).

Después de la desfamiliarización, la siguiente técnica que utiliza Vicuña en su trabajo es la del tejido. Según Weinberger:

En todas partes del trabajo de Vicuña hay hilos y telas, productos de desechos naturales: el pelo muerto de los animales, la pelusa que envía las semillas de algodón al aire para que la planta se propague. El hilo, universalmente, es lo que une a las personas con los dioses; su arreglo de urdimbre y tejido, tela y el acto de tejer, sigue siendo una metáfora perenne de las complejidades y la perfección del mundo. Y también es oración: Vicuña señala que tanto sutra como tantra significan “hilo”. También es lenguaje: los incas (y posiblemente los chinos arcaicos) escribieron en un sistema de hilos anudados suspendidos de un pequeño palo. La tela tejida y bordada de innumerables culturas son registros históricos, colecciones de mitos, mapas del universo (1992: XI).

Lucy Lippard indica que muchos de los “precarios” de Vicuña son pequeñas esculturas tejidas, y sugiere que esto tiene que ver con la idea de “precario” como oración. Frecuentemente los textiles eran ofrendas religiosas en las culturas precolombinas; se pueden encontrar textiles en miniatura en las tumbas, y en Perú las telas más preciosas, que tardaron meses en ejecutarse, se quemaron en ceremonias (1997: 10). Agrega que las esculturas de Vicuña a menudo emplean la forma de una cruz, que representa el mismo acto de tejer:

la unidad de los opuestos, de horizontal y vertical, que en las religiones andinas representa la fertilidad y la continuidad de la vida [...] La cruz podría también ser un símbolo de la experiencia bicultural, caminos que se encuentran y salen [...] En el sagrado quechua, la palabra para el lenguaje es “hilo”; la palabra para una conversación compleja es “bordado” (11).

En la cultura andina original no había un sistema de escritura, sino más bien un sistema de quipu, patrones de tejido distintos que simbolizan conceptos distintos. En las propias palabras de Vicuña:

El quechua, el lenguaje sagrado, se concibe como un hilo.  
 Watuq, el chamán, es “el que ata”, de watuy, para atar.  
 Watunasimi, el lenguaje tejido, crea el mundo a través de oráculos, parábolas y profecías.  
 Hatunsimi, el idioma principal, usa palabras arcaicas con muchos significados, palíndromos y préstamos de otros idiomas.  
 Chantaysimi, hermoso discurso, es un discurso bordado.  
 Pero no escribieron, tejieron.  
 Tejer es unión (1992: 102).

Además de las pequeñas esculturas tejidas de los “precarios”, los proyectos de Vicuña incluyen demostraciones a mayor escala de tejido en el espacio. Uno de los primeros se completó en 1970, en Santiago de Chile, cuando entrelazó un nudo de hilo sobre la cara de su novio y lo enroscó con una red. En su libro *QUIPoem*, comentó sobre esta acción al afirmar: “La vida y la muerte están anudadas

en un hilo / la cuerda del ahorcado / y el cordón umbilical” (1997: 27). En otros trabajos similares, como ser *Puntadas sueltas*, entrelazó los dos lados de una habitación: “Cosí la habitación / con hilo azul / ¿Es así como se abre / la bisagra de los mundos?” (25). En *Antivero*, unió las dos orillas de un río (59). Según De Zegher, en este tipo de piezas se evoca un juego de “hamacas”, la creación de figuras de cuerdas que es:

una de las formas de diversión más populares del mundo. En *Antivero*, las dos orillas rocosas del río pueden considerarse como dos manos entre las que el hilo entrelazado parece funcionar como la cuna y la comunicación, como el “nido” y el “texto” (18).

Al observar estos dos temas en el arte de Vicuña, el distanciamiento del objeto y luego el tejido de objetos diferentes, comenzamos a ver el método detrás de su obra. Primero, elimina un objeto familiar de su contexto cotidiano para formular preguntas al respecto, y luego entrelaza objetos diferentes para revelar algún tipo de conexión entre estos. Sin embargo, eso no implica necesariamente una unificación simple y totalizante, sino más bien la idea de que el hilo toca los dos lados del río solamente en ciertos puntos y luego sigue su propio camino, similar a la forma en que la tangente de Benjamin toca el círculo solo en un apunte y luego parte en una dirección diferente. En un poema breve llamado “Allqua”, Vicuña asevera:

Al tejer escaleras suaves  
los grados de emoción se transforman  
Al tejer contrastes  
el blanco y negro se enamoran  
Al tejer sentidos,  
la ruptura se vuelve a unir y el odio se convierte en amor  
Tejer contrarios es un puente, el puente de neblina (1997: 123).

La idea de un “puente de neblina” es significativa porque muestra que las conexiones que Vicuña está tratando de hacer no son conexiones sólidas o absolutas, sino enlaces fluidos que se pueden romper y recombinar fácilmente. Nada es “traducido” o llevado a través de este puente; en cambio, permite que se acentúen diferentes puntos en cada lado; significados similares en cada orilla del río pueden mirar al otro lado y reconocer una “forma de significado” similar. Según de Zegher (1997), esta idea describe en gran medida la estrategia utilizada en el poema largo de Vicuña, *Palabrarmás*, en el que las palabras se dividen en fragmentos y los conceptos se tejen a través de varias culturas.

## *Palabrarmás* y el desenredo de las palabras

A la edad de diecisiete años, Cecilia Vicuña tuvo una experiencia que daría forma a su futuro como poeta. Cuando los entrevistadores le preguntaron sobre su interés en las etimologías de las palabras y expresaron sorpresa por su tipo de poesía “cerebral”, ella respondió que realmente su trabajo no era cerebral en absoluto, sino que se inspiró en una serie de visiones bastante inusuales que le llegaron una noche:

La poesía comenzó de una manera visionaria para mí. Era joven, tenía diecisiete años y vivía en Santiago, al pie de los Andes, justo frente a El Plomo. El Plomo es el principal apu (señor, divinidad andina) de todo el valle de Santiago; es tan grande que puedes verlo asomándose desde muchos valles distantes. Vivíamos allí justo enfrente de esta cordillera y una noche estaba en mi habitación mirando las estrellas, muchas veces incluso dormí afuera para verlas mejor. De repente tuve la sensación de que una palabra acababa de entrar en mi campo de visión, una palabra casi como una persona. Y esta palabra comenzó a abrirse, a mostrarme sus partes internas, y comenzó a bailar: en-amor-ados, en amor enajenados (enamorado, enamorado lívidamente). En esta noche aparecieron unos sesenta acertijos y aparecieron y aparecieron. Entonces, muchos años después, cuando realmente comencé a “descubrir” las etimologías, hice una conexión entre mi avistamiento de los acertijos, que es completamente andino, pero en ese momento no lo sabía. Simplemente sabía que era importante, pero no sabía cómo colocarlo, posicionarlo. Esa comprensión se me ocurrió cuando vivía en Europa, muchos años después, en un texto de René

Daumal, el poeta surrealista, donde describe la importancia de las reflexiones etimológicas en la poesía sánscrita. Fue a través de la lectura de ese texto de Daumal que entendí y valoré lo que estaba haciendo. Entonces, comencé a investigar lingüística y etimologías. Mucho más tarde, cuando publiqué muchas de estas cosas, encontré el artículo de Robert Randall sobre la posibilidad de que un sistema inca haga lo mismo que yo: encontrar las etimologías que no son realmente una etimología precisa sino una etimología “poética”. Quería profundizar en esto y me embarqué en escribir una filosofía del lenguaje, pero desde una orientación poética (Isbell, 1997: 55).

Estas “etimologías poéticas” forman la base de *Palabrarmás*, un neologismo compuesto por cuatro palabras: “palabra”, “labrar”, “arma” y “más”. Las ideas de “palabra”, “labrar” y “más” son fáciles de entender en este caso, ya que transmiten la idea básica de lo que Vicuña está tratando de hacer: trabajar con palabras para que se abran, dejando surgir nuevos y múltiples significados. Sin embargo, la palabra “arma” es quizás un poco sorprendente, especialmente cuando uno lee el poema y no ve nada violento o marcial al respecto. Pero, tal vez ese sea justamente el punto. El acto de abrir el lenguaje a nuevas interpretaciones es en sí mismo un acto subversivo, simplemente porque desafía las convenciones culturales comunes y permite el surgimiento de ideas nuevas, ideas que potencialmente podrían alterar el régimen político establecido y muchas otras instituciones sociales y culturales. El acto de “labrar con palabras”, la actividad del poeta, tiene el potencial de convertirse en una estrategia de resistencia.

¿Cómo labra Vicuña sobre palabras? Comienza dividiéndolas en pedazos y buscando nuevas formas de unir las:

Las palabras quieren hablar; escucharlas es la primera tarea.  
Abrir palabras es abrirse a uno mismo.  
Descubrir las antiguas metáforas condensadas en la palabra misma.  
Una historia de palabras sería una historia de ser, pero este escrito es solo una meditación a través de pistas y fragmentos, desde la imaginación, para la imaginación.  
Imagen en acción (Vicuña, 1992: 36).

Esta idea de “una historia de palabras” como una “historia del ser” resuena con la idea de Benjamin de “lenguaje puro” que solamente se puede encontrar a través de las “pistas y fragmentos” de un sistema particular de escritura. Luego divide la palabra “imaginación” para formar “imagen en acción”. A través de esta labor de palabras, la imagen se distancia de nosotros, y esto es lo que activa nuevas posibilidades de interpretación.

El próximo paso, después de dividir la palabra en fragmentos, es rastrear sus “etimologías”, pero como ella dice en la entrevista, no es una etimología científica, sino poética:

Cada pueblo es su lenguaje, la visión que hereda.  
Crear es partir de las primeras imágenes, el patrón original.  
Pero a lo largo de la historia, las palabras se han ocultado y revelado, transformándose constantemente.

Como hemos perdido la memoria del significado original, podemos inventar un *etymon* (significado verdadero) que contenga lo que será la palabra. Ir hacia atrás y hacia adentro simultáneamente. Contemplar los orígenes y el futuro. El significado antiguo y actual.

revelar  
volver a velar

considerar el origen  
es con y sideralmente  
contemplar el oriri  
salir de los astros

Entrar en las palabras para ver, es el objetivo de la labora de palabras: labrar el habla, hablar viendo la labor del habla (38).

Vicuña asevera que los significados originales se han perdido; ya no podemos “volver al origen” para vislumbrar la primera totalidad o el lenguaje puro. Todo lo que tenemos son las ruinas. Sin embargo, ella sugiere que a partir de estos fragmentos podemos “inventar el etymon”; podemos crear un nuevo tipo de totalidad. En otra sección del poema, Vicuña menciona que la palabra “origen” proviene del latín “oriri”, que significa “la salida de las estrellas”. Jugando con este concepto, se refiere a nuestra búsqueda de orígenes como “contemplación sideral”. Cuando miramos las estrellas, realmente lo que estamos viendo es luz perdida; el universo es tan vasto y la luz se mueve tan lentamente que sus fuentes pueden estar muertas para cuando nos llegue. Las estrellas que vemos en realidad son solo fragmentos arruinados del universo, y es solo a partir de estos fragmentos que podemos tratar de armar una imagen de la totalidad.

Cuando miramos el trabajo de Vicuña en los términos de Benjamin, inicialmente parece que ella está completamente comprometida con la tarea del poeta en vez de la de un traductor. Claramente, ella está profundamente inmersa en el bosque de su propio idioma, examinando los árboles individuales y tratando de desenterrar sus raíces. Sin embargo, al observar la desfamiliarización que ocurre tanto en su poesía como en su arte, podemos ver que Vicuña finalmente está tratando de transformar su propio bosque en un bosque ajeno. Está intentando salir, o al menos estudiar, algunos de sus árboles desde la distancia. En este punto, comenzamos a encontrar lo decisivo de su proyecto: buscar la unificación. Sin embargo, en vez de tratar de llegar a una totalidad simplista y totalizadora, busca una unificación que solamente se puede encontrar en la fragmentación y la división.

## El tejido de palabras

“El terreno común compartido por estos y tantos otros textos, ¿qué dice?”, pregunta Vicuña hacia el final de *Palabramás*. “¿Que todos estamos pensando juntos, pero expresándonos de miles de maneras diferentes e iguales? ¿O que una antigua sabiduría, suprimida y olvidada, revive en el pensamiento poético de cada época?” (1992: 52). Los textos a los que se refiere son numerosos, desde antiguas leyendas mayas registradas en el *Popol Vuh*, hasta los pensamientos de Heráclito y de Platón, extractos de los *Upanishads*, y citas de S. Freud y M. Heidegger. Al observar la estructura del poema, que alterna entre la división de las palabras que Vicuña realiza y la expansión poética de esos fragmentos, surgen reflexiones en torno a las ideas fragmentadas provenientes de diversas culturas. Hay allí un patrón que recuerda la técnica de T.S. Eliot en *The Waste Land* (1922), si bien la estrategia y el propósito son diferentes. Al intercalar narrativas desde varios puntos de vista con distintas referencias culturales, Eliot busca revelar la fragmentación de la sociedad europea después de la Primera Guerra Mundial; las piezas aisladas en el poema representan fragmentos de edificios culturales dañados que no pueden ser reconstruidos. En cierto sentido, Vicuña está escudriñando estos fragmentos y, al igual que ha unido los lados de una carretera o de un río, busca una conexión entre ellos. No encajan perfectamente; su creación no es un edificio ni un rompecabezas, sino más bien un tapiz de elementos dispares conectados por hilos firmes, pero fluidos. Según De Zegher, quien comenta tanto el arte como la poesía de la autora, se observa lo siguiente:

En el tejido espacializado de Vicuña, no solamente se considera la superficie plana de la cuadrícula, sino también la subversión de la línea. El discurso binario en la cuadrícula (naturaleza versus artefacto, referente versus lo real) se cuestiona [...] La característica espacial del tejido ocurre a varios niveles, a través de movimientos interpenetrantes que son externos a un espacio definido, pero a la vez crean esa superficie. Aun así, hay una diferencia y una disyunción entre la experiencia del espacio y el discurso del espacio, entre la mano y el tejido, entre el gesto y el trabajo [...] Por lo tanto, el tejido de Vicuña abre para la artista la posibilidad de encontrar sus propios gestos llenos de un significado nuevo, y revisa completamente el significado de dos valores: la variable y la constante, la móvil y la fija, la flexible y la sólida, al llevarlos simultáneamente al servicio del cambio. Las transposiciones duraderas de la artista son la única constante en su trabajo. Con una perspicacia enorme, desorganiza y redefine las formas de significado que se le transmiten desde su cultura andina y desde las culturas occidentales dominantes para anular las distinciones entre lo vernáculo y lo moderno y cambiar los modelos internacionales del lenguaje. Su uso de múltiples referentes fluctuantes y de ambigüedad se aplica tanto a su arte como a su poesía (1997: 28).

Un ejemplo de este tipo de fluidez ocurre cuando Vicuña analiza la forma en que el concepto de la “metáfora” funciona en distintas culturas. Ella comienza con una definición etimológica simple de la palabra “comparar”: “estar al lado” (1992: 41). Después, introduce una cita de Freud: “Nuestros conceptos deben su existencia a comparaciones” (41). Sigue con una cita de Heidegger con respecto a la palabra *logos*: “Originalmente *logos* no significaba discurso [...]. *Lego, legein*, del latín *legere*, es lo mismo que la palabra alemana *lesen*: reunir, recoger, leer, que es: poner una cosa con otra, juntar, en resumen, juntar” (41). Por lo tanto, después de presentar una simple introducción de la idea de comparación como una reunión o alineación, ella presenta dos “fragmentos” culturales relacionados con la importancia de este concepto.

Luego de presentar esta idea de comparación como alineación, Vicuña comienza a asociarla con una especie de movimiento al presentar un tipo específico de comparación: el de la metáfora. “Metáfora, de la metáfora griega, de *metapherein*, llevar o transferir. Meta: más allá. Pherein: llevar” (1992: 42). Luego declara: “La metáfora lleva más allá, hacia las formas de comparación más complejas y específicas; hasta lo más profundo, los límites del conocimiento, la esencia, el corazón del ser, su razón de ser” (42). Presenta la idea de la metáfora como el corazón y la razón de ser, e inserta una de sus divisiones de palabras características: corazón se convierte en “con razón” (43). Vincula la idea de “corazón” con el “movimiento” implícito en la idea de la metáfora, en tanto algo que va o llega más allá. Para hacer esto, presenta una cita sobre la antigua cultura mexicana de un estudio de Miguel León Portilla: “Corazón, *yollotl*, en náhuatl, se deriva etimológicamente de la raíz *oll-in*, ‘movimiento’, que en su forma abstracta significa *yoll-otl* la idea de ‘movilidad, la movilidad de cada uno’” (44). Agrega a esto una concepción del *Popol Vuh* maya, en la que “Dios es el corazón del cielo”. Para continuar con la idea del movimiento, introduce una cita de la “Carta a Cangrande” de Dante Alighieri, en la que dice: “Todo lo que se mueve, se mueve debido a algo que no tiene, lo que constituye el final de su movimiento” (45). Este “fin de su movimiento” recuerda la imagen de Dios, quien es el “primer motor” de toda la creación, y por lo tanto forma un vínculo con la idea maya de Dios como el “corazón del cielo”. Finalmente, agrega una cita de René Daumal, quien afirma que “en la poética hindú” un poema es reconocido como tal por “aquellos que tienen un corazón” (45).

Al mirar esta serie de citas fragmentadas, podríamos argumentar que la técnica de Vicuña es forzada y demasiado artificial. Al eliminar estas citas de sus contextos originales y colocarlas de esta manera, podría ser acusada de insistir en que el lector vea conexiones que realmente no existen. Sin embargo, realmente no insiste en ninguna lectura en particular. Además de sus “etimologías” y las breves declaraciones poéticas que siguen a las citas, no analiza ni comenta sobre esos fragmentos, sino que los coloca ante nosotros y nos permite establecer nuestras propias conexiones. Así como cuando estamos ante las ruinas de un castillo destruido podemos imaginar la totalidad perdida a través de las piezas que quedan, aquí podemos hacer lo mismo. Para Vicuña, estos fragmentos de “bosques lingüísticos” diferentes no deben ser trasplantados en uno; más bien, ella simplemente propone la escucha de los ecos resonantes, para encontrar puntos de armonía entre ellos: “comunicar es escuchar” (54), afirma.

También divide la palabra “communication” (comunicación) en tres partes: “común”, “única”, y “acción”. La yuxtaposición de “común” y “única” es interesante ya que resuena con su tema principal de la unificación a través de la fragmentación. Más adelante declara: “La comunicación contiene el potencial para la acción común. ¿Qué puertas se abrirían si escucháramos juntos?” (54). Lo que se busca no es una unificación forzada, sino una forma de comunicación en la que los fragmentos individuales retienen su individualidad, pero, al escuchar al otro, pueden participar en una acción común.

Esta idea se relaciona claramente con la paradoja de la diversidad necesaria para lograr la unidad, con la que concluye el poema. Esa exploración poética comienza con un análisis de la palabra “conciencia”: “En ‘conciencia’ unimos dos raíces, *kom*, con y *scire*, para saber” (1992: 61), dice. Luego ofrece una exploración de las raíces de cada fragmento:

*Kom*, al lado, cerca, por, con. Germánico, inglés antiguo *ge*, juntos. Latina *cum*, co, con. Forma sufijada *kom-tra*, en latín *contra*, sufijado *cin kom-yo*, en griego *koinos*, común, compartido.

Sek, cortar, partir, scire latino, saber, “separar una cosa de otra”. Scrim, inglés antiguo, espinilla, espinilla, “pieza cortada”. Forma sufijada ski-ena, irlandés antiguo scian, cuchillo. Skitan, germánico, para separar, defecar. Forma sufijada sk (h) id-yo, en griego skhizein, dividida.

Demo (la raíz de la democracia) proviene de la raíz da, dai, dividir. Forma sufijada da-mo, división de la sociedad, demos, personas, tierras. (Los que dividen entre sí lo que hay) (61).

Esta serie de fragmentos apunta a que “la conciencia” se compone de dos significados aparentemente opuestos: “kom”/ “con”, que implica unificación y “scire”/ “saber”, que se asocia con el corte, la división y la separación. La paradoja de la conciencia es que requiere tanto la unificación como la separación. Para ser conscientes, debemos interactuar simultáneamente con algo o alguien fuera de uno mismo y, sin embargo, debemos estar fundamentalmente individualizados y separados de esa otra persona o cosa. Después de eso, relaciona este concepto de la necesidad de división con el concepto de democracia que, aunque es un sistema gubernamental que pretende unificar a un grupo de personas, puede lograr esta unificación solamente a través de un proceso de división de poderes. Es solamente a través de los fragmentos individuales que podemos lograr cualquier tipo de visión de conjunto. Sin embargo, no es una totalidad “original”, sino una totalidad reparada en la que las piezas mantienen su individualidad a medida que entran en comunicación entre sí. A través de este énfasis en la comunicación de una pluralidad de voces, vemos la idea de lo que algunos teóricos han descrito como una ecología moral: la idea de que, al igual que la acción de todos los miembros de un ecosistema tienen un impacto en su conjunto, entonces los miembros de la comunidad humana tienen un impacto en otros miembros de esa comunidad, incluso si ese efecto no es inmediatamente evidente. En última instancia, Vicuña sugiere que es nuestra falta de atención al lenguaje lo que ha permitido que el sufrimiento y la opresión continúen en el mundo.

## Una ecología moral

“La tierra está muriendo porque la gente no ve las conexiones”, dice Vicuña, citando al reconocido ambientalista David Brower, “entre una hamburguesa y la muerte de la selva, el aire acondicionado y la muerte de la atmósfera” (1997: 6). De hecho, una corriente de preocupación ambiental atraviesa gran parte del trabajo de Vicuña. En *La Wik'uña*, ella dice:

La primavera redonda  
su propio silencio  
la llave silvina  
terminará

¡Todo terminará!

¿Adónde irá la niebla?  
¿La niebla que da vida?  
¿Adónde irá?

Fresco, renovado

El sustento de la tierra  
Las ramas llenas de lágrimas

Nuestros corazones extinguidos  
cuando se va la niebla! (1992: 113)

Vicuña asevera que este lamento por la desaparición de la niebla se basa en una creencia tradicional de los pueblos indígenas de Paraguay: “Los guaraníes de la selva tropical en Paraguay y Brasil dicen que cuando la niebla y el bosque hayan desaparecido, todos nosotros habremos desaparecido” (114). Al colocar su arte y poesía en el contexto del mundo natural, constantemente busca

recordarnos nuestra dependencia de la naturaleza para la existencia misma; al destruir la Tierra nos destruimos a nosotros mismos.

Sin embargo, ella busca conectar estas preocupaciones ecológicas con otros problemas morales vinculados con las relaciones humanas: “La Tierra, una gota de agua en el vacío. / Líquido amniótico de sacrificio, vaso de comunión. / Contaminar una corriente es contaminarlos a todos. / Las aguas residuales y las cuencas hidrográficas tarde o temprano se encontrarán” (1992: 113). El motivo del agua ocurre en toda la obra de Vicuña, ya que muchas de sus actuaciones artísticas, como atar dos riberas o establecer pequeñas embarcaciones hechas a mano para flotar por el Hudson (en medio de toda la basura), ocurren en relación a vías fluviales. El agua, que sirve para conectar masas de tierra cercanas y distantes, es el vehículo principal de enlace entre diferentes comunidades humanas; por lo tanto, las vías fluviales contaminadas se pueden ver como una metáfora de las barreras a la comunicación y al entendimiento mutuo entre diferentes grupos de personas. ¿Qué es lo que impide la comunicación entre las personas? Como todo lo demás en el trabajo de Vicuña, la explicación comienza en el nivel del lenguaje:

¿Una palabra que no honra la creación, que no escucha el funcionamiento de las palabras, ni distingue entre la verdad y la mentira?

La verdad se convierte en mentira y la verdad es mentira.

Pero ver la destrucción muestra el otro lado.

Al ser parte de la verdad, una mentira solo puede aumentarla.

El odio es amor bifurcado, dice el guaraní.

Mentira

Tira o rompe la mente (1992: 56).

Una vez más, al emplear la estrategia de la “etimología poética”, Vicuña divide la palabra “mentira” en dos fragmentos: “mente” y “tirar”. Así como nuestra falta de atención a lo que estamos tirando en el agua contamina el mundo entero, nuestra falta de atención a nuestro lenguaje contamina nuestra ecología moral, efectivamente desgarrando la mente. Vicuña desarrolla esta idea con una cita de Ernest Fenollosa, quien asevera:

los idiomas de hoy son delgados y fríos porque pensamos cada vez menos en ellos [...] Solo los académicos y los poetas dolorosamente tocan el hilo de nuestras etimologías y tratan de reconstruir la dicción, lo mejor que pueden, a partir de fragmentos olvidados (56).

Debido a que la población en general no presta atención al lenguaje y la forma en que funcionan las palabras, hemos permitido inadvertidamente la “contaminación moral” en la forma de injusticia social, una opresión que a menudo comienza con actos de lenguaje performativos. Al respecto cita a Heidegger en “¿Para qué son los poetas?” donde dice que:

El lenguaje en general está desgastado y usado, y es un medio de comunicación indispensable, pero sin maestría uno lo puede usar como quiera, tan indiferente como un medio de transporte público, sin obstáculos y sobre todo sin peligro (56).

La cita revela aún más claramente que el proyecto de Vicuña no implica una unificación simple y total de fragmentos distintos; hacerlo sería crear un medio simple de transporte público que las personas den por hecho. En cambio, ella busca restaurar el peligro del lenguaje; quiere mostrar los puntos de contraste y conflicto, así como la intersección y, ante todo, crear un espacio para preguntas. En última instancia, se mantiene optimista de que, a través de este constante reexamen de nuestro idioma, eventualmente llegaremos a algún tipo de entendimiento común: “Tarde o temprano llegaremos a la conciencia del trabajo de las palabras, el conocimiento compartido que, hasta ahora, la injusticia y la explotación han impedido” (1992: 60). Al examinar las ruinas del lenguaje y la cultura, logra vislumbrar el “lenguaje puro” de Benjamin y, a partir de esa mirada, se esfuerza por crear otro tipo de totalidad: un tapiz de fragmentos culturales entretejidos con el hilo de las palabras.



Figura 2. Cecilia Vicuña, *Lava Quipu*, performance multimedia, MUAC, México, 2020.

Foto: University Museum Contemporary Art, CDMX. Cortesía de la artista y de *Lehmann Maupin* New York, Hong Kong, y Seoul.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1968). "The Task of the Translator". En: *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Clark, Meredith Gardner (2015). *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo Sur/Norte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Isbell, B.; Harrison, R. (1997). "Metaphor Spun: A Conversation with Cecilia Vicuña". En: C. de Zegher (Ed.). *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.
- Lippard, L. (1997). "Spinning the Common Thread". En: C. de Zegher (Ed.). *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.
- Vicuña, C. (1992). "Five Strategies for Exit Art" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- \_\_\_\_\_(1992). "Palabramás" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- \_\_\_\_\_(1992). "La Wik'uña" (E. Weinberger, Trans.). En: *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- \_\_\_\_\_(1997). *QUIPoem*. (E. Allen, Trans.). Hanover: University Press of New England.
- Weinberger, E. (1992). "Introduction", *Unravelling words and the weaving of water*. New York: Graywolf.
- Zegher de, C. (1997). "Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots". En: C. de Zegher, Ed. *The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Hanover: University Press of New England.

# Hibridación en la representación escénica uruguaya de los años ochenta

*Álvaro Lema Mosca*

Universidad Autónoma de Madrid

## **Resumen**

A comienzos de la década de 1980, una camada de jóvenes artistas comenzó a experimentar con los géneros artísticos, dando paso a una hibridación entre el teatro, la poesía, el videoarte, el carnaval, el cine y lo performático que, de alguna manera, incidieron en la concepción que se tenía sobre la representación escénica. Partiendo de dicho concepto, se rastrean en este trabajo algunos de los momentos de ese período que se extiende hasta entrados los años noventa, con el propósito de esclarecer de qué manera la contracultura juvenil y las artes dialogaron entre sí para dar cabida a esas nuevas formas de representación.

**Palabras clave:** teatro - videoarte - poesía - carnaval - performance.

## Hybridization on the Uruguayan stage in the 1980s

### **Abstract**

In the early 1980s, a generation of young artists began to experiment with artistic genres, creating a hybridization between theater, poetry, videoart, carnival, cinema and performance that influenced in the conception of scenic representation. Based on that concept, this work traces some of the most important moments of that period, extended into the nineties, with the purpose of clarifying how the youth counterculture and the arts dialogued with each other to create these new forms of representation.

**Keywords:** theater - videoart - poetry - carnival - performance.

La década de 1980 en Uruguay se inició con un “no” al régimen dictatorial, abriendo así un largo camino hacia la transición democrática que, de alguna manera, determinó un cambio en la escena cultural. Se trabajaron profusamente el lenguaje y las formas del decir, apoyándose en la experimentación, la parodia y el doble sentido. La música, la literatura, los festivales, el cine y lo escénico se volcaron hacia líneas alternativas, generando de ese modo una contracultura de gran peso en los años de transición. Lo contracultural supone, como observó en su momento Theodor Rozack (1970), un avenirse en contra del sistema imperante y operante, una manera de respuesta frente a lo impuesto, por parte de un grupo social marginal que permanece afuera de las reglas del mercado capitalista.

Si bien existían antecedentes en los años sesenta y setenta, el fenómeno contracultural de los ochenta marcó un hito en la historia, en tanto estuvo representado por una generación juvenil que despertaba al letargo de la opresión y se abría paso hacia un nuevo escenario posmoderno, discutiendo los valores y las tradiciones impuestas hasta entonces. Los jóvenes de los ochenta cuestionaron de modos diversos el accionar de sus antecesores durante el régimen dictatorial, polemizando la tecnocracia, el cientificismo, el consumo de drogas y los esquemas de relación familiar y sexual tradicionales.

Otro aspecto clave de esos años fue el trabajo conjunto de los movimientos, es decir, la realización artística entendida como el proceso creativo de un grupo y no de una individualidad, idea transversal a las producciones musicales, teatrales, cinematográficas, videísticas y performáticas. Ese cambio en las formas supuso, al mismo tiempo, un vínculo diferente con el público receptor con el que se estableció una relación de empatía y complicidad, al estar influenciado de alguna manera por el contexto represivo.

Lentamente, el arte de marcada raigambre realista comenzó a virar hacia nuevas formas de expresión, logrando que sus diversas manifestaciones dialogaran entre sí y dieran paso a una *hibridación* entre el teatro, la poesía, el videoarte, el carnaval, el cine y lo performático. Surgido en las ciencias biológicas del siglo XIX con claros propósitos racistas, el concepto de hibridación ha sido trasladado a los estudios de arte para referir al cruce con otras manifestaciones artísticas o incluso con otras disciplinas. En ese sentido, la hibridación en el arte expande las posibilidades de experimentación e innovación, situándose en los límites de lo genérico, aboliendo fronteras y límites y estableciendo nuevas lecturas de carácter múltiple. Es, en términos de Mieke Bal (2009), un *concepto viajero* que ha pasado de las ciencias duras a las humanidades, comportando un cambio en las formas y sus posibles entendimientos.

La movida contracultural de los ochenta implicó un complejo sistema de producciones culturales y comunicativas sustentadas en la hibridez y la transversalidad que conllevaron a significativos cambios en la propia concepción artística. Aquí se tendrán en cuenta algunos de los momentos de ese período (que se extendió hasta entrados los años noventa), con el propósito de esclarecer de qué manera las artes dialogaron entre sí para dar cabida a nuevas formas de representación escénica.

## La poesía y la puesta en voz

La poesía y su vínculo con lo performático en Uruguay tienen antecedentes que se remontan a mediados de siglo. No obstante, hacia finales de los años setenta, las relaciones establecidas por poetas, músicos y actores posibilitaron un importante movimiento de poesía performática que cristalizó en varios encuentros y festivales.

Aunque con sentidos diversos, el término *performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción surgida en los años sesenta como medida alternativa frente a la institucionalidad de ciertas manifestaciones. Se caracteriza por ser un evento momentáneo, irrepetible en esencia, provocativo y político, de marcado carácter antielitista y anticonsumista. Ligado al *happening*, al movimiento Fluxus, al arte vanguardista y conceptual, su trayectoria es larga y prolífica, remontándose incluso a las primeras vanguardias del siglo XX (Taylor, 2011).

En Uruguay, el trabajo inicial de Clemente Padín, Eduardo Mateo, Jorge Lazaroff, Leo Antúnez y el Grupo de Tacuarembó, entre otros, fue la plataforma sobre la que se erigieron, ya entrados los años ochenta, nuevas instancias interdisciplinarias que fusionaban lo performático con lo poético, lo musical y lo audiovisual. El canto popular había lanzado años antes una cruzada contra el régimen

que derivó en la multiplicación de conciertos y espectáculos músico-teatrales en los cuales se alternaban la canción de protesta con poesía combativa y performances simbólicas. Esos conciertos fueron sumando artistas y público y desembocaron en los “festivales-monstruo, una suerte de ritual exorcizante del discurso del poder, una ceremonia de iniciación para una juventud que experimentaba por primera vez el *pathos* de la masa” (Trigo, 1990: 231).

Simultáneamente, surgieron espacios donde se entremezclaba lo poético, lo musical y lo teatral,<sup>1</sup> cuyo apogeo lo constituyen los festivales de poesía *Cabaret Voltaire*, *El Circo de Montevideo*, *Arte de Marte* o *Arte en la Lona* (realizados entre 1985 y 1988). Se trataba de encuentros de poesía en lugares alternativos (como teatros, bares o clubes de boxeo) que eran “tomados” por poetas, músicos y *performers* para sus presentaciones. En esas jornadas, la hibridación de diversas ramas artísticas propiciaba una nueva visión sobre la escenificación del arte mismo, alternando la prioridad del lenguaje poético con la musicalidad de las canciones y el protagonismo del cuerpo mediante la *mise-en-scène*. Ese salto de la poesía escrita a lo que Luis Bravo (2012) llama “puesta en voz” implicaba, por un lado, una apuesta estética neovanguardista que buscaba alejarse de la poesía escritural propia de la cultura letrada y de las generaciones anteriores, y por el otro, una manera de entablar una comunicación distinta con el lector/espectador. Así, se arrastraba la creación artística a terrenos inexplorados que no se detenían únicamente en la esencialidad del lenguaje sino en el poder comunicante de la palabra y en la trascendencia visual de la imagen.

Ese fenómeno representó, a su vez, no solo una nueva convergencia de factores intermediales en pro de manifestaciones artísticas originales sino también un movimiento irreverente conformado mayoritariamente por jóvenes. Luis Bravo habla de una “movida contracultural” para referirse al momento:

La etapa inaugura múltiples lenguajes: performativiza la palabra en escena y en libros-objeto, en pleno auge del video adopta la velocidad intermitente del clip, y así hibrida y transvanguardiza el género. Desde una praxis transgresora se afectan los códigos formales y los axiológicos en micro-políticas revulsivas que esgrimen el imaginario de la diferencia: lo sexual (hetero y homoerótico), lo neosicodélico, y la (auto)crítica ideológica, son sus tópicos. Así se fuerzan diversas aperturas en una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada entre las secuelas represivas y el quietismo restauracionista (Bravo, 2009: 8).

Si los jóvenes artistas de los años ochenta se apoyaron en la *diferencia* de la que habla Bravo, es lógico suponer que sus producciones artísticas buscaran, del mismo modo, distanciarse de los parámetros impuestos hasta ese entonces. Así, la alternancia de los contenidos se solapó a la diversidad de las formas, promoviendo temáticas, estilos y géneros poco trabajados por las generaciones anteriores, disolviendo fronteras y entablando vínculos con campos culturales externos. La hibridación fue la forma: el diálogo con otras manifestaciones, la búsqueda incesante de nuevos medios, de caminos alternativos y de espacios inexplorados fue la característica dominante que atravesó la época.

1 Como la Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías (existente desde 1961), los recitales poéticos de la Asociación Cristiana de Jóvenes (a partir de 1978), los espectáculos de los grupos *Canciones para no dormir la siesta* y *Los que iban cantando*, entre otros.



Poesía y performance: Maca (G. Wojciechowski) y Daniel Bello, de Ediciones de UNO, en el ring de *Arte en la Lona*, 1988.

Foto: Julio A. López (Yula).

## Nuevas tecnologías, registros y contracultura

Hacia finales de los años setenta, aparecieron en Uruguay nuevos soportes tecnológicos que permitían grabar y guardar archivos de larga duración con una calidad aceptable.<sup>2</sup> El video se convirtió, de ese modo, en una forma de expresión adoptada por realizadores para trabajar tanto la creación cinematográfica como el video-arte y el documental, registrando en gran medida lo que acontecía en la esfera artística de la movida contracultural y permitiendo, posteriormente, la adhesión de públicos masivos.

Una de sus principales particularidades fue el carácter colectivo<sup>3</sup> de las realizaciones con el que se buscaba desmitificar la figura del autor mediante un trabajo en conjunto que no privilegiaba unos nombres sobre otros y permitía el anonimato de sus integrantes. También fueron alternativos los circuitos de exhibición, muy alejados de los espacios comerciales del cine industrial y la televisión: las películas se exhibían en clubes sociales, institutos culturales (como el Italiano, la Alianza Francesa o la Alianza Uruguay-Estados Unidos), fábricas y centros educativos. Asimismo, las exhibiciones eran acompañadas de performances y discusiones que priorizaban la presencia del cuerpo en el espacio, jugando con la multiplicidad de dimensiones otorgada por la experimentación videística.

La producción de cine amateur estableció lazos directos con lo literario mediante diversos estilos. Uno de ellos fue la adaptación literaria, como ocurre con los cuentos de Horacio Quiroga en *Al mediodía* (Equipo 9, 1979) o en *Almohadón de plumas* (Ricardo Islas, 1988), los de Julio Cortázar en *Thriller* (Hugo Martínez y Hugo Videckis, 1979) o los de Herman Melville en *Bermúdez* (Lucas Ríos Giordano, 1978) (Zapiola, 1985). Otro estilo ampliamente utilizado fue el documental sobre figuras del campo artístico o literario, como puede verse en *Octavio Podestá* (Walter Tournier, 1988), *Onetti, retrato de un escritor* (Juan José Mugni, 1990), *Amalia Nieto* (Juan José Mugni, 1996) o *Idea* (Mario Jacob, 1997), todos realizados por la productora Imágenes. Un tercer tipo fue el documental sobre la escena artística local, como lo evidencia *Los músicos por la tonada* (Laura Canoura, 1990), sobre la música popular de los años ochenta, o *Gris* (Esteban Schroeder, 1990), sobre danza contemporánea en Uruguay. Asimismo, las nuevas tecnologías también sirvieron para entrelazar varios géneros como el teatro, la murga y el videoclip, como puede verse en el telefilm *La BCG no engorda* (José Ma. Ciganda, 1987), un híbrido entre ficción, documental y musical, donde se ficcionaliza un supuesto espectáculo de murga clásico con recursos propios del videoclip y la televisión, el teatro filmado, la animación y el cine de ficción.

2 Como el Súper 8, VHS, el Súper VHS, U-Matic y el Betacam.

3 Se crearon grupos de trabajo como el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Grupo Hacedor, el Equipo 9, la Coordinadora de Cine y Video, la cooperativa Cineco, el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y la productora Imágenes.

Al mismo tiempo, muchos jóvenes se sirvieron de los avances tecnológicos (nuevos modos de impresión y grabación, innovadores soportes de difusión, las primeras computadoras) para llevar el acto artístico a un espacio de proyección mediática. Así, se concretaron diversas grabaciones orales de poesía, como el casete *Si el pampero la acaricia*, conjunto de poemas del grupo Ediciones de Uno (co-producido por el sello Ayuí-Tacuabé y el CEMA), donde los iconoclastas del grupo hacían su “puesta en voz” de la poesía,<sup>4</sup> alternando lo puramente auditivo con lo tecnológico y lo visual (Delbene, 2017). Por su parte, muchos escritores de la época comenzaron a trabajar en conjunto con artistas plásticos, grabadores y diseñadores gráficos para dar origen al *libro objeto*, es decir, un ejemplar único e irreplicable con el que se transgredía la producción en serie y se reforzaba la condición aurática del arte de la que hablaba Walter Benjamin.

Antepuesto a esa idea de unicidad, el videoarte privilegió la repetición y el registro en cadena de acontecimientos singulares, proyectando al infinito grabaciones de performances, danza contemporánea, intervenciones, *happenings* e instalaciones. Enrique Aguerre, uno de los pioneros en Uruguay, distingue cuatro períodos para el caso nacional.<sup>5</sup> En el primero de ellos, se priorizó el registro de performances y coreografías de danza contemporánea, aunando al mismo tiempo fenómenos artísticos de distinta procedencia y dando lugar a una vasta producción experimental que se encuentra entre las mayores del continente. El Grupo Teatro-Danza, por ejemplo, exploró esas formas híbridas del videoarte, filmando coreografías realizadas a partir de cuentos y poemas de autores uruguayos.<sup>6</sup> En ese mismo período, el artista Eduardo Acosta Bentos integró el teatro, la música y la literatura a sus creaciones, como ocurre en *Nueve metros cúbicos* (1984) y *Síndrome de estado* (1985) —ambos con la actuación de Julio Calcagno—, *Cronopios* (1984) —sobre texto de Julio Cortázar—, y *El mate* (1986) donde se mezcla el estilo de Andy Warhol con la música de Carlos Gardel. Por su parte, Clemente Padín realizó dos videos que registran performances poéticas del propio autor: *Por el arte y por la paz* (1984) y *Por la vida y por la paz* (1987), sobre la actuación en el festival *Arte en la lona*, en el Palermo Boxing Club.<sup>7</sup> Asimismo, el poeta Roberto Mascaró produjo varios registros de videopoesía sobre sus propias performances realizadas en Suecia, país donde vive desde los años setenta: *Altamira* (1987) —junto a Kjartan Slettemark—, *Espejo* (1987) y *Cruz del Sur* (1987).

Ciertamente, las nuevas tecnologías permitieron un desarrollo progresivo en el registro de manifestaciones artísticas y fueron un punto de encuentro entre lo performático (que priorizaba lo corporal), lo poético (que priorizaba la palabra), lo visual (que priorizaba la imagen) y lo musical (que priorizaba el sonido). De esa manera, los jóvenes lograron enfrentar la coyuntura de la entrada a un mundo globalizado, que empezaba a presentarse como posmoderno, y que podía conectar las tradiciones artísticas uruguayas a otras manifestaciones del mundo.

4 Asimismo, poetas de generaciones anteriores desarrollaron ampliamente el trabajo intermedial, como ocurre con Sarandy Cabrera, Amanda Berenguer, Mario Benedetti o Marosa di Giorgio, entre otros (Bravo, 2012).

5 Principalmente, “los inicios” toma en cuenta las primeras realizaciones a partir de 1982, meros registros de performances y coreografías de danza contemporánea, junto a experimentos audiovisuales; el segundo período se inicia en 1988 con la creación del Núcleo Uruguayo de Videoarte (NUVA), colectivo de artistas provenientes de campos diferentes y que funcionó como una plataforma de difusión y producción autogestionada; el tercer período, que se corresponde con la concepción del video como “herramienta”, comienza una vez desactivado el NUVA, hacia 1994, cuando el videoarte ya está legitimado en Uruguay y cuenta con cierto reconocimiento extranjero; por último, el cuarto período se inicia hacia comienzos de siglo con el mayor acceso a la tecnología digital, los cambios en la pre y posproducción de contenidos, la irrupción de Internet y la difusión de los materiales. El videoarte produjo en Uruguay más de 400 obras en el lapso comprendido entre 1982 y 2012 (Aguerre, 2012:15-17).

6 Como, por ejemplo, los iniciadores *El patio* (1975), *Pausa* (1977) y *Hoy estuve en el centro* (1979-80), sobre guion de Mario Levrero, o *Voy por el camino* (1982) sobre poemas escritos por niños de Colonia, *Poesía vertical* (1983), sobre poemas de Roberto Juarroz, *Performance para dos actores, video y juguete mecánico* (1984) sobre frases del *Manual de Educación Moral y Cívica* de Craviotto, *Un’Ora Sola ti Vorrei* (1985), coreografía basada en diferentes arias de ópera—, *Para hacer poesía* (1985), sobretexto de Leo Maslíah, y *Sin título* (1985) sobre una presentación teatral (Aguerre, 2012: 17-18).

7 Padín golpea un maniquí hasta deshacerlo, contando golpe a golpe hasta llegar al número de desaparecidos en Uruguay. A su vez, dibuja la silueta humana en papel, que luego corta en varios pedazos y reparte entre el público asistente (Aguerre, 2012: 19).

## La (re)presentación escénica

En los años de posdictadura, la escena teatral también se nutrió de elementos procedentes de diversos ámbitos. Se entrecruzaron allí rasgos propios del carnaval, el rock, el musical, lo circense y la poesía performática. La música, por ejemplo, fue un elemento presente en muchos espectáculos. Ciertas agrupaciones murguistas de marcado acento teatral como la *BCG*, *Falta y Resto* o *Los diablos verdes*, cobraron popularidad en los primeros años ochenta, convirtiéndose así en verdaderos bastiones de resistencia cultural. A ellas se sumaron, una vez retornada la democracia, bandas de rock como *Los Estómagos*, *Traidores*, *Los Tontos*, *El Cuarteto de Nos*, *La Chancha* o *La Tabaré Riverock Band*, que alternaban lo musical con espectáculos bufonescos de corte surrealista, convirtiendo el concierto en un *evento* multi-medial donde se interactuaba con el público mediante la utilización de variados recursos escénicos.<sup>8</sup>



*La Tabaré Riverock Banda.*

© Marcelo Isarrualde, Montevideo, 1987.

Un antecedente habían sido los conciertos *Beat* de 1966 y las *Musicaciones* de 1969, espectáculos juveniles donde confluían el humor ácido de tipo surrealista y la aparición en escena de nuevos géneros en continuo diálogo, como el rock inglés, la poética beat, el teatro, la bossa nova y el candombe (Bravo, 2012; Peluffo Linari, 2018). Asimismo, la creación de *Teatro Uno*, en 1961, por parte de Alberto Restuccia, Luis Cerminara, Graciela Figueroa y Jorge Freccero, hizo escuela en una camada de jóvenes actores y dramaturgos que empezaría a representar hacia finales del régimen dictatorial. En espectáculos que desafiaban el convencionalismo del teatro clásico, Teatro Uno se convirtió en una forma alternativa al realismo crítico o reflexivo en la que confluían la ironía sardónica, la revisión histórica, la reflexión sobre el presente y el tránsito entre géneros.

Obras de esa época como *Salsipuedes* (Alberto Restuccia, 1985), *Kaspar* (Peter Handke, 1986), *El castillo* (Comedia Nacional, 1988), *El regreso del Gran Tuleque* (Mauricio Rosencof, 1987), *All that tango* (Álvaro Ahunchain, 1988), *¿Quién le teme a Italia Fausta?* (Ricardo de Almeida y Miguel Magno, 1988) o *El silencio fue casi una virtud* (María Azambuya, 1990), son buenos ejemplos de la hibridación

<sup>8</sup> No en vano, la primera actuación de *La Tabaré* fue en el Teatro Circular en 1987 y tuvo como vocalistas a los actores Tabaré Rivero y Andrea Davidovics. También los primeros conciertos de Los Tontos y de El Cuarteto de Nos apelaban a la representación teatral de raigambre bufonesca. Recuérdese, por ejemplo, la inclusión de las viejas como alteregos de los integrantes del Cuarteto.

que se dio en las artes escénicas. Todas ellas alternaban lo puramente teatral con elementos neovanguardistas (música, audiovisuales, mímica, coreografías, diálogos con el espectador), otorgando al espectáculo nuevos sentidos que rechazaban el naturalismo dominante y resignificaban la representación escénica, el espacio y el trabajo de los actores (Mirza, 1992; 1996).

En ese sentido, el teatro de los ochenta y noventa se nutrió de los movimientos artísticos en los que se hibridaba lo genérico, lo formal, lo estético y lo político, alterando las concepciones sobre el cuerpo del actor, el espacio escénico, el lenguaje escenográfico y el rol del espectador. Esas formas diversas convivieron con la tendencia dominante del teatro clásico y épico, lo que aportó a la escena local una multiplicación de sentidos en torno a la transversalidad de medios y manifestaciones. La inclusión en el acto teatral de muestras artísticas provenientes de otros campos contribuyó a cambiar los paradigmas en la representación escénica de Uruguay, no desde la singularidad sino desde el acompañamiento a tendencias alternativas.

## A modo de conclusión

De una forma u otra, estos procesos contraculturales plantearon interrogantes sobre los modos en que la sociedad uruguaya estaba encarando “la cultura de la restauración” (Achugar, 1994), otorgándole mayor relevancia a lo extranjero y muy selectivamente a lo producido en Uruguay. Los debates internacionales sobre la posmodernidad y la globalización no solo repercutieron en el ámbito académico sino también en el cultural y posicionaron a Uruguay en un mapa mundial, hiperconectado y neoliberal. De ese modo, durante los años noventa, el país fue integrado a un escenario global donde se difuminaban las fronteras y los límites de la identidad cultural. Los jóvenes del momento se encontraron, de repente, en la encrucijada de una sociedad que quería situarse en la vanguardia, pero arrastraba las mellas de una dictadura reciente. Para dar respuesta a ese conflicto, diseñaron una profusa estructura artística donde confluían las manifestaciones más comunes de la cultura local con las innovaciones llegadas del extranjero. Los cambios en las configuraciones artísticas dieron paso de manera simultánea a la movida contracultural y a la hibridación de las artes y fueron, al mismo tiempo, producto de ellas. El final del milenio encontró a Uruguay en un momento de transformaciones, de experimentaciones y cuestionamientos, aunque algo ya había cambiado para siempre.

## Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo (1994). *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Aguerre, Enrique (2012). *La condición video. 25 años de videoarte en el Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Bravo, Luis (2009). “Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80)”. Congreso Internacional de Literatura de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo, 2009. Disponible en: [www.aplu.org](http://www.aplu.org)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- Delbene, Lucía (2017) “Ediciones de Uno: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia”, en *Cuadernos de Historia 13*, Montevideo: Biblioteca Nacional del Uruguay, pp. 77-97.
- Mirza, Roger (1992) “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?”, *Latin American Theatre Review* (Spring), pp. 181-190.
- Mirza, Roger (1995). “Intensa polifonía en el sistema teatral uruguayo contemporáneo”. En: Pelletieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo (eds.) *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. (1996) “Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo”. En: Mirza, R. (ed.) *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 31-44.
- Peluffo Linari, Gabriel (2018). *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta en Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Roszack, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairos.

- Taylor, Diana (2011). “Performance, teoría y práctica”. Introducción a *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trigo, Abril (1990). “Contracultura del insilio en Uruguay (1973-1985)”, *Revista Hispánica Moderna*, año 43, N.º 2, pp. 228-238.
- Zapiola, Guillermo (1985). “Apuntes para una historia”, suplemento *Artes & Letras, El País*, Montevideo.

# Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso *En la Torre*

*Damián Pérez Mezzadra*

Consejo de Educación Secundaria

## **Resumen**

El artículo presenta el avance de investigación de la tesis sobre la compañía Moxhelis en cuanto a su origen, características predominantes y evolución en lo que fue su primera etapa, desde setiembre de 1992 hasta mayo de 1994. En este primer período realizó varios espectáculos, de los cuales aquí se trata particularmente *En la Torre*, presentado en la Iglesia Evangélica Alemana. Moxhelis fue un grupo clave en la escena teatral y performática uruguaya de la última década del siglo XX y principios del siglo XXI.

**Palabras clave:** teatro uruguayo - performance - teatro liminal - Moxhelis - Pascal Wyrobnik.

## The Performances of Moxhelis. An Approach to *En la Torre*

### **Abstract**

The article presents a work-in-progress about the Moxhelis theatre company, addressing its origin, characteristics and evolution during its first period, between September 1992 and May 1994. During this period they made several performances; this article will focus on one called *En la Torre*, carried out at the German Evangelical Church in Montevideo. Moxhelis was a key group within the Uruguayan theatrical and *performance art* scenes of the last decade of the 20th century and the beginning of the 21st century.

**Keywords:** Uruguayan theater - performance - liminal theater - Moxhelis - Pascal Wyrobnik.

## Presentación

Este artículo se enmarca dentro de la línea de investigación que vengo desarrollando sobre la compañía teatral Moxhelis en cuanto a su origen, características predominantes y evolución en lo que fue su primera etapa, entre setiembre de 1992 hasta mayo de 1994. En este primer período realizaron los siguientes espectáculos: *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana y su réplica en el Cabildo de Montevideo, las intervenciones performáticas en el *pub* Amarillo, los desfiles en distintos barrios de la capital y las *Expediciones* en el interior del país. Moxhelis es parte de la realidad teatral y de la *performance art* de la última década del siglo XX y principios del siglo XXI en Uruguay. En referencia al siglo pasado, Roger Mirza (2007) expone que las acciones teatrales tuvieron, entre otras cuestiones, una propensión “hacia otras artes como la danza, la coreografía, la música, las artes plásticas, por la jerarquización de la presencia de los cuerpos y demás elementos visuales y musicales” (40), perspectiva que enmarca justamente con las acciones interdisciplinarias del grupo.

La existencia de Moxhelis se encuadra dentro de este panorama cultural de fines de siglo XX y, más precisamente, dentro del teatro posterior a la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1984). Propusieron a los espectadores experiencias artísticas interdisciplinarias que desautomatizaban la mirada tradicional. Convocaban a una exploración novedosa de la estética dentro del contexto cultural hegemónico.

Algunos artículos periodísticos dan cuenta de su importancia. A modo de ejemplo, cito a Peveroni (1993):

Asistir a un espectáculo —performático en este caso— que responde a pretensiones elitistas, a la estética por la estética, no suele ser muy común en una ciudad acostumbrada a los mensajes, a los códigos entre líneas y a la búsqueda del éxito por caminos tradicionales (24).

Como también Torres (1993), que exponía: “El grupo Moxhelis supera individualismos, fusiona modos creativos varios para concertar un ritual profano, impresionantemente seductor, tremendamente necesario” (24). Estos registros periodísticos son aproximaciones narrativas a sus espectáculos y nos enfrentamos, al decir de Jorge Dubatti (2014), al “*teatro de los muertos*”, un evento irrecuperable por su propia esencia de convivio efímero. Desde la óptica de Dubatti (2003), el acontecimiento teatral está conformado por tres subacontecimientos enlazados “causal y temporalmente: el *acontecimiento convivial*, el *acontecimiento de lenguaje* o *poético*, y el *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*” (6) (destacado del autor). Las acciones performáticas de Moxhelis implicaron estos tres requisitos expuestos. La compañía se presentaba en esa época bajo la siguiente definición:

Moxhelis es un grupo interdisciplinario de espectáculos, integrado por jóvenes artistas que se mueven en las más diversas áreas de la creación. Danza, música, teatro, poesía, plástica, se mezclan con diseño, mecánica, soldadura, electricidad; surgiendo una obra de características inusuales.

Moxhelis es un espectáculo dirigido a las sensaciones, un viaje para ser disfrutado por personas de todas las edades y condiciones. Un circo donde la carpa es reemplazada por un ómnibus y los animales por máquinas (Moxhelis, comunicación personal, Carta de presentación de la compañía teatral Moxhelis, julio de 1993).

Esta definición del grupo es un primer indicio de encontrarse frente al llamado *teatro liminal* en la concepción de Dubatti (2016). Un teatro de experiencias sensoriales, a partir de una variedad de disciplinas que se reúnen y dialogan entre sí, incorporando elementos “que no corresponden al teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por Occidente (el drama)” (Dubatti, 2016: 5-6).



Foto de Magela Ferraro. Cedida para esta publicación de [sic] por Daniela Luna (Archivo Moxhelis).

## Origen de Moxhelis

El surgimiento de Moxhelis se remonta a junio de 1992 cuando aconteció en Montevideo el proyecto artístico francés Cargo 92, integrado por diversos espectáculos que llegaron al puerto en el carguero Melquiades. Cargo 92 fue apoyado por el gobierno francés y se inscribía dentro de las conmemoraciones por los 500 años del descubrimiento de América. A partir de Cargo 92 se desplegó una serie de eventos artísticos: el recital de *Mano Negra* en la estación de AFE, el espectáculo *La verdadera historia de Francia* de la compañía de teatro callejero Royal de Luxe en la dársena 1 del Puerto de Montevideo, y las obras teatrales *Tritón* de la compañía de danza contemporánea de Philippe Decoufflé y *Derivés* de la compañía de marionetas de Philippe Genty, ambos en el Teatro Solís.

La gestación de Moxhelis tiene como circunstancia fundamental la presencia de Pascal Wyrobnik, uno de los integrantes franceses de Cargo 92 que, por decisión personal, decide quedarse a vivir en Uruguay meses después de la gira por América. Wyrobnik junto a su pareja uruguaya Daniela Luna fueron los fundadores de Moxhelis. Es así que se suman personas al proyecto, aún sin nombre, e intervienen en el Desfile de la Primavera de Malvín en setiembre de 1992, lo que denomino un Pre-Moxhelis. Con la inquietud por desarrollar todo su potencial es que tienen distintos encuentros, a modo de laboratorio experimental artístico, ya sea en una casona deshabitada en el departamento de Treinta y Tres, en el sótano de un cambalache y en un frigorífico clausurado del Cerro. En este último lugar, vivieron durante meses y fue donde se crearon las estructuras y artefactos que se utilizaron luego en *Las Expediciones*. Trabajaban con metales, madera, telas, gomas; utilizaban ruedas, mazas, ejes, tuercas y mucho material de desecho.

Los integrantes de la primera etapa de Moxhelis fueron Pascal Wyrobnik, Daniela Luna, Roberto Olalde, Lito Eguren, Luis Giani, Magela Ferrero, Gabriel Richieri, Fabricio Luna, Oscar Scottellaro, Magdalena Brezzo, Fernando Tudjan, Helena Gigena, Beatriz Ojeda, Álvaro Zinno, Eduardo Cardozo, Marcelo González, Reginaldo Marciliano, Leonel Pessina, Ernesto Gillman, Lucía Sommer y Omar Santiago.



Moxhelis: Reginaldo Marciliano y Daniela Luna.

Foto de Magela Ferraro. Cedida para esta publicación de [sic] por Daniela Luna (Archivo Moxhelis).

## Un caso: el espectáculo *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana

El objetivo inicial del grupo fue realizar las llamadas *Expediciones* por el interior de Uruguay, que consistieron en intervenciones performáticas simultáneas en las calles de las ciudades y pueblos conformando en su totalidad un espectáculo, con una estética posindustrial, circense, retro-futurista. Para poder mantener los costos de producción buscaron la manera de conseguir un *sponsor* que, a modo de mecenazgo, invirtiera en Moxhelis.

Es así que crean una presentación del grupo en sociedad para personas de los medios de comunicación, agencias de publicidad y empresas, además de algunos allegados. Dicha presentación fue el espectáculo *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana ubicada en la calle Blanes 1116, el 28 y 29 de mayo de 1993. El reparto de las invitaciones fue en sí un acto performático que ya transmitió la condición experimental e insólita del grupo. Las llevaban algunos de los moxhelianos vestidos extravagantemente. Entregaban las invitaciones sin hablar. Al encender un grabador sonaba música y una voz daba las indicaciones básicas para asistir a la iglesia, bailaban y se retiraban del lugar. Las invitaciones estaban hechas con dos chapas de hierro rectangulares unidas por una bisagra. En la tapa estaba tallado en relieve el nombre Moxhelis, con una estrella en metal que sobresalía en el punto de la “i”. Adentro se anunciaba el espectáculo, la dirección y la fecha. No había más indicaciones. Era una convocatoria para participar en un convivio. Dice Dubatti (2003) con respecto a la idea de convivio:

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria [...]. Lo convivial exige una extrema disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad (19).

En esos dos días se congregaron personas en la esquina de la iglesia a partir del horario que les habían indicado. Una camioneta vieja de colores azules y rojos iluminaba con un foco el lugar de la ceremonia. En la puerta de la iglesia se los organizaba en grupos de tres personas, no más, para que presenciaran el espectáculo. Presentaban la invitación de metal y, al ingresar, asistían a la sala de espera en la nave principal.

Unos músicos ejecutaban sus instrumentos: guitarra, bajo, batería, además de sintetizadores y una caja de ritmos. La música con ritmos marcados y repetitivos del techno y el rap, sonidos industriales, densos y con algunos punteos de rock, según relata Peveroni (1993) parecía un “rito casi tribal” (24).

La escena estaba iluminada con luces blancas y amarillas, mientras algunos actores con vestuarios estridentes se movían y bailaban de manera desordenada, mezclados con los espectadores, aunque se mantenían compenetrados en sus acciones individuales.

Los vestuarios eran overoles que combinaban colores metálicos con cuero negro, decorados con restos de telas y cables.

Un anfitrión, el llamado hombre-mosca, silencioso actuaba como un mimo, hacía malabares arriesgados en una escalera e invitaba a los espectadores con una bebida humeante de color azul oscuro con gusto a canela.

Luego eran guiados por un personaje vestido con largas púas negras a subir a la torre de la iglesia por una escalera lateral. Durante el trayecto, en cada uno de los pisos se encontraban con escenas peculiares, inconexas, de naturaleza surrealista y futurista, que no contaban una historia particular, convocando a la imaginación libre.

En el primer piso, un personaje trabajaba con probetas de las que emanaban olores agradables, mientras que otros dos personajes peinaban de manera extravagante a un tercero.

En el segundo piso, había un maniquí con alambres de púas, mientras un personaje le hacía retoques con una soldadora y las chispas iluminaban la escena. Unas bailarinas danzaban de forma exótica, simulando un estriptís.

En el tercer y último piso, unos personajes rodeaban una estructura de metal. Uno de ellos explicaba que se trataba de un libro e iba pasando las páginas, pesadas, elaboradas con metales herrumbrados. En la portada aparecía un payaso en relieve. Cada página estaba construida de manera plástica y particular. La historia estaba construida con breves pasajes, fragmentarios, abiertos, que contaban la historia de amor entre los personajes ficticios de Mox y Zaria. Una página –llamada “la página líquida”– tenía un gel encapsulado en un sobre que simulaba ser agua y un pequeño texto flotando. Otra producía un efecto especial al abrirla en donde se prendía fuego el marco del libro. En otra aparecía un texto al revés que para leerlo había que hacerlo frente a un espejo. En la última se observaba una “x” y se invitaba al espectador a tirar de un cordón negro, entrecruzado, puesto como si fuera un corsé y al descubrirse aparecía una caja que contenía cucarachas vivas pintadas con colores, simulando estar vestidas de traje, moviéndose constantemente en una imagen provocativa y caótica. Al espectador se lo invitaba a tirar del cordón, con el aviso previo de “Si lo hacés es porque querés hacerlo” según relatan varios moxhelianos. En el fondo de la habitación una tortuga de gran tamaño caminaba por el lugar y decoraba el espacio. Luego de abierta la última página, los personajes transmitían la satisfacción de haber concluido la experiencia estética y performática haciendo gestos y ademanes a modo de mimos.

Enfatizo que se contaba con imágenes sensoriales y no con palabras, que eran reducidas al mínimo para no condicionar la experiencia. La historia era armada y completada por los espectadores desde su propia sensibilidad e interpretación de las imágenes, desde la sugerencia y la evocación.

Durante dos días los espectadores ingresaban a la Iglesia Evangélica Alemana para percibir una *performance* intimista, una experiencia casi privada. Irigoyen (1993) declaraba que los moxhelis parecían “jóvenes del primer mundo” que combinaban psicodelia y futurismo (62). Apelaban a una línea estética distinta a la de sus coetáneos, enfrentándose a la tradición cultural de Uruguay, con rigor en sus mecanismos de producción y en la concreción de sus espectáculos, sin perder su espíritu libre y lúdico. Estos mecanismos de producción implicaban trabajar con elementos de desecho, descartables, efímeros, y reconvertirlos con un sentido de belleza y cuidado estético.

A la estética del grupo se la vincula, en una primera impresión, con los audiovisuales de los 80 y 90, ya sea por la fragmentación dinámica de los videoclips musicales hasta por películas como *Mad Max* o *Blade Runner*. Si bien es una referencia inmediata por ser un universo conocido masivamente por el público, existen otras influencias vitales, especialmente, el trabajo de la Royal de Luxe y Philippe Decoufflé.

Sus acciones artísticas fueron acontecimientos que se inscriben dentro de lo que Lehmann (2013) llama *el teatro posdramático*. Moxhelis se caracterizó por elaborar espectáculos teatrales atravesados por una variedad de campos artísticos, generando un terreno exploratorio de fronteras desdibujadas, en donde las disciplinas artísticas dialogan. Lehmann (2013) expone:

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real. [...]. La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de autopresentación de los artistas de *performance*, más probabilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas (237).

Las palabras de Lehmann permiten desentramar el hecho artístico de Moxhelis como un fenómeno que comprende diversas dimensiones yuxtapuestas entre sí, y en donde cualquier estatus de importancia está otorgado más por el espectador que por los propios ejecutantes de la acción. Los moxhelianos apelaban a una estimulación de los sentidos, a un abandono de la indiferencia inserta en la rutina. Los ciudadanos se transformaban de manera imprevista en espectadores cuya sensibilidad era afectada por la música, el fuego, las estructuras de metal, los personajes, la danza y, en definitiva, un universo moxheliano propio de fuerza onírica. No se trataba de una provocación efectista, sino de la reacción sensible e individual de los sentidos, generar curiosidad, pensamiento y ensoñación, un recuerdo estético y no simple diversión (P. Wyrobnik, comunicación personal, 17 de abril de 2017).

Volviendo a la perspectiva de Lehmann, el valor del espectáculo no radica en la obra percibida *objetivamente*, sino en el proceso experiencial de los espectadores en la trayectoria de su mirada, cargada de subjetividad, y de esencia efímera por su naturaleza convivial. Lehmann (2013) explicita la dificultad de delimitar la *performance* y desligarla de actitudes exhibicionistas: “*performance* es aquello que definen los que la practican. El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su *éxito comunicativo*” (Lehmann, 2013: 241), (destacado del autor).

En el caso de Moxhelis se trató de una serie de actos performativos que implicaban establecer ese *éxito comunicativo* con los espectadores ocasionales, alejándose de la indiferencia y siendo conmovidos en su sensibilidad estética.



Moxhelis *En la Torre*, 1993.

Foto de Magela Ferraro. Cedida por D. Luna para esta publicación de [sic].

## Referencias bibliográficas

- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Filosofía del teatro 3: el teatro de los muertos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Irigoyen, E. (1993, 19 de julio). “Inaugurando una estética. Moxhelis y la Comedia Peñarol”. *Búsqueda*, p. 62.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Mirza, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Peveroni, G. (1993, 10 de junio). “Masaje Estético. Crítica/Teatro: Moxhelis en la Iglesia”. *El Día*, p. 24.
- Torres, A. (1993, 25 de junio). “Un ritual deslumbrante. Experiencia del grupo Moxhelis”. *Brecha*, p. 24.

# ¡Qué arda la palabra! Voces y corporalidades en *Poesías Performáticas*

*Yanina Vidal*

Consejo de Formación en Educación

## **Resumen**

Este trabajo tiene la finalidad de describir y analizar el ciclo *Poesías Performáticas*. Comenzó a realizarse en 2016 y continúa hasta la actualidad en el Centro Cultural de España. Dicho evento tiene la particularidad de reunir a diversos poetas y artistas que trabajan con el cuerpo, la palabra y la voz. El eje principal de este artículo es desarrollar la importancia de este ciclo en la escena montevideana, así como establecer un diálogo teórico con las artes escénicas y la performance. Principalmente se destacan la presencia, gestión y creación de sus protagonistas (poetas y artistas uruguayos de la escena contemporánea).

**Palabras clave:** performance - cuerpo - poesía - espectador - literatura.

## Let the word burn! Voices and Corporalities in *Performatic Poetry*

### **Abstract**

This work has the purpose of describing and analyzing the Performing Poetry cycle. It began in 2016 and continues to these days at the Cultural Center of Spain. This event gathering various poets and artists together who work with the body, the word and the voice. The main axis of this article is to develop the importance of this event in the Montevideo scene, as well as to establish a theoretical dialogue with the performing and performing arts. Mainly the presence, management and creation of its protagonists stand out (Uruguayan poets and artists of the contemporary scene).

**Keywords:** performance - body - poetry - spectator - literature.

## Introducción

La escena contemporánea uruguaya se ha mostrado permeable a las artes liminales y teatrales expandidas. “Liminal” y “expandido” son conceptos que señalan a aquellas formas del arte escénico que se escapan de la formalidad de los espacios,<sup>1</sup> ya sea porque pretenden establecer un recorrido con los espectadores, o porque desean experimentar las fronteras espaciales, temporales y físicas.

Es frecuente encontrar espacios intervenidos y/o recuperados para ser transformados en escenarios, estableciendo diversos diálogos con el cuerpo. No es algo específicamente teatral, sino que trasciende los géneros artísticos. Se descomprimen los espacios para convertirse en generadores de prácticas artísticas que muchas veces tienen a las acciones o performances como centro de este devenir físico-espacial que se sostiene en la muestra de la experimentación o el proceso.

Existen festivales como TFM (Teatro Para el Fin del Mundo) donde se rescatan espacios abandonados o se montan los espectáculos al aire libre en zonas de la periferia montevideana. Por otro lado, está el Laboratorio de Práctica Teatral, elenco que apuesta a la descentralización del teatro, presentando obras con una gran presencia performática en espacios no convencionales como estacionamientos y cementerios. Tanto uno como el otro, apuestan al desborde de fronteras, plasmando la hibridación de disciplinas artísticas en espacios alternativos.

Otras formas frecuentes de habitar los espacios de tránsito elevado son los artivismos de distinta índole,<sup>2</sup> proponiendo desde el cuerpo una posición o lucha política. Las plazas y lugares estatales suelen ser los más visitados en estas prácticas. Ya sea en el 8M (Día Internacional de la Mujer) o el 5N (Día de la lucha por la Liberación Animal), los diferentes colectivos deciden intervenir a partir de los usos y presencias del cuerpo. En estos casos la performance es lo más habitual, no solo por la democratización que conlleva (cualquiera puede participar), sino por su inmediatez, espontaneidad y condensación de signos, ya que el espectador que presta su mirada debe llevarse la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible. El compromiso social intenta hacerse visible a partir del compromiso estético, tratando de captar la atención de quienes comparten ese mismo lugar por ese período de tiempo que generalmente es breve.

No hay novedad en ello, sin embargo, se demuestra que poco a poco, estas prácticas artísticas tienen lugares asignados y circuitos concretos, fuera de los espacios cerrados o construidos estrictamente con una finalidad artística. A partir de esto se va asentado un público específico que opta por estas prácticas menos centralistas y más plurales. Las lecturas de poesía siempre tuvieron un circuito marcado que se ha caracterizado por elegir bares, *pubs*, o salas alternativas.<sup>3</sup> Posteriormente a la dictadura<sup>4</sup> el decir ha cobrado un valor que excede a la materialidad del libro. Habitar los espacios y buscar la escucha se convierten en procesos simbólicos bien precisos que representan en sí mismos una resiliencia.

1 Entiéndase como liminal, aquel teatro que opta por la búsqueda de romper con los elementos que sostienen al teatro más convencional: texto, escenografía, espacio. Juega desde la creación con la ruptura de fronteras que lo antepone con las formas más clásicas del arte escénico. En cuanto a teatralidad expandida, se entiende que también establece el cruce de fronteras, pero hace hincapié en el desborde, apostando a la hibridez y desestructuras de formas y disciplinas.

2 Forma de denominar al arte político desde el uso del arte como forma de protesta o de hacer visible una causa. Para ello, diferentes agrupaciones se encuentran organizadas desde la planificación artística y autogestión como forma de lograr impacto y atención, ya sea desde una performance grupal en el espacio público, o un mural. Muchas y variadas son las formas de sostener una lucha social desde el arte para lograr la mirada de quienes transitan los espacios de tránsito elevado.

3 Como antecedente se encuentra el trabajo de Cecilia Gerolami y Lucía Delbene, quienes plantean un escenario alternativo como La Ronda. Ellas establecen que estos circuitos son una performance constante sobre el eje de la poesía (2012) debido a la multiplicidad de artistas que participan y la integración de otras disciplinas a la lectura de poesía. Este trabajo resalta la figura del poeta Martín Barea Mattos como gestor y artista que viene llevando adelante el ciclo.

4 La poesía performática ya era un hecho ante la creación de espacios alternativos por poetas que armaban sus lecturas teatralizadas en el retorno de la democracia, como por ejemplo Marosa Di Giorgio y Roberto Echavarren (Garbatsky, 2013).

## Poesías Performáticas: la necesidad de otro espacio

Los slam de poesía, desde su llegada a Montevideo, han sabido desplazarse tanto en los espacios liminares, como en museos y locales nocturnos de diversa índole, pero funcionando como espacios de lectura, donde voz y texto se hacen uno. Hasta 2016 quedaba algo sin resolver o explorar dentro de estos límites y desbordes espaciales: el vínculo entre la poesía y la performance. A partir de este vacío se inició en 2016 *Poesías Performáticas*, ciclo bianual que tiene lugar en el Centro Cultural de España de Montevideo.

Crear un espacio que contemplara nuestras inquietudes y de las personas que hacen performance, poesía y puesta en voz. Armar un espacio que necesitábamos nosotros, pero también las personas con las que compartimos lecturas de poesía. Hacer algo que democratizara las posibilidades de hacer y de ver. Darle espacio a los poetas que recién comienzan y vincularlos con aquellos más experimentados.

Así lo dijeron Santiago Pereira y Pabloski Pedrazzi,<sup>5</sup> iniciadores de *Poesías Performáticas*, ciclo que organizan en conjunto con Paola Scagliotti y Guillermina Sartor.

En este encuentro los poetas y performers muestran su trabajo en 15 minutos. La cantidad de participaciones ha variado. Últimamente se limita tres (poetas, colectivos o *performers*). Las primeras instancias se realizaron con poetas invitados, luego de tener un público sostenido comenzaron a hacer llamados para que los interesados en participar presentaran un proyecto.

“El sentido de este evento es ganar espacios y conocer más allá de lo conocido”, de este modo lo describen sus gestores. No cuentan con fondos, simplemente el Centro Cultural de España les brinda el espacio (que luego de cada función los organizadores, *performers* y amigos deben limpiar y ordenar), y un incentivo que alcanza únicamente para un modesto servicio de catering para los participantes en escena que fue otorgado en los últimos ciclos.

La particularidad de este evento es que funciona como espacio de prueba para muchos artistas emergentes, poetas y personas que desean experimentar la fusión entre palabra y cuerpo. Varios de los participantes debutan como *performers* y/o poetas en estas ocasiones.<sup>6</sup> Algunos vuelven como parte del público, otros se suman a la movida poética montevideana, y hay quienes después de actuar deciden no volver.

Es así de cíclico y vital: promueve el libre acceso e instala un público genuino que, según las palabras de Santiago Pereira, “no es el mismo que se ve en las lecturas”, es otro que no se repite en otras instancias artísticas. Los *performers* y colectivos nunca son los mismos, varían en cada ciclo, así como las propuestas. Cada uno de ellos se hace de los materiales necesarios. Entre ellos y los organizadores se arma la puesta en escena.

Hay presentaciones de poetas solos con una puesta en voz, otras son grupales y apelan a un involucramiento de lo corporal. Algunos de los poetas vienen de las artes escénicas, lo que le da un toque de mayor teatralidad, y otros trabajan un poco más con la poesía visual y sonora integrando música electrónica y videoperformance. En la variedad está el gusto. El evento se destaca por su versatilidad y también por la democratización y el diálogo artístico.

El vínculo de ciertos participantes ya viene de antes porque comparten otros proyectos o ya se conocen de lecturas de poesía o del slam. En otros casos no funciona así. Al finalizar el evento los

5 Entrevista realizada el 1 de octubre de 2019. Montevideo, Uruguay.

6 Poetas y colectivos que participaron en los ciclos: 1. Gabriel Richieri, El Gordo Poesía y sus Noktilukas, Martín Palacio Gamboa, Karla Ferrer, Pabloski Pedrazzi y Santiago Pereira. 2. Pulso (Víctor Guichón y Tato Bolognini Brozia), Sor Hyena (Romina Serrano), José Arenas, Claudia Campos, Nelson Traba y los Espectros, Lamasa y Clemente Padin. 3. Alberto Restuccia, Martín Cerisola, Universonal (Tere Korondi y DJ Daniel Andino) Durazos al oporto (Marcos Ibarra y Ana Strauss) y Ensemble cero (Mel Libé y Raúl Nuñez). 4. Juan Ángel Italiano, Héctor Bardanca, Santiago Tavella, Lucía Severino Ferrer y Nico Soto Díaz, Matías Larrama, Estetas Decadentes, ¿De qué lado estás? (Marcelo Martiarena y Eli Rodríguez) y Federico Martínez (Justo Equilibrio). 5. Walter Bordoni, Luis Bravo, Servicio venéreo a la comunidad, Federico Machado, Colectivo Vaivén, Leticia Barrios, Paloma González, Matías Ygielka y Gabriela Escobar. 6. Constructo Integrantes: Eduardo Nogareda, Diego Cubelli, Anael Bazterrica, Bárbara Ferrario y Gustavo Gadea. She wolf: Integrantes: Regina Ramos, Ana Natalia Xavier, Adelina Chamorro y Lucía Chamorro. Marcos Wasem y R.H.V. (Reminiscencias Hibridaciones Versátiles) Integrantes: Sandra Petrovich y Rocío Britos. 7. Interferencia, Madame Aborto y Mariana Picart.

participantes se quedan conversando con el público y los organizadores. No hay una instancia de reflexión e intercambio instalada dentro del ciclo. Las devoluciones sobre lo que se ha visto se realizan mediante un trago en la barra o un cigarrillo en la puerta.

Por el momento no queremos imponer una charla o una devolución, la idea es que se dé en el fluir del evento. Creo que no hay que academizarlo. La idea es que sea un poco así, que fluya y que los intercambios y conversaciones se den en el plano del evento de forma natural.

Así lo plantea Pedrazzi,<sup>7</sup> ya que lo fuerte de esta plataforma es su democratización, libertad de acción y participación. No hay una exigencia en cuanto a los antecedentes de los artistas. Algunos ya son conocidos por los organizadores, aunque priorizan abrir las puertas a nuevas experiencias y personas que aún no han conocido. La intención de este evento es conocerse entre sí y, si es posible, formar nuevas redes de creación.

Este ciclo se enmarca en lo que se denomina como plataformas artísticas del poscapitalismo (Berardi, 2019), debido a que no están sujetas dentro del mercado artístico y persisten de manera autónoma a partir de la autogestión tanto de sus organizadores como de sus participantes. El intercambio allí generado es de copresencia: quienes realizan su presentación una vez, otras se instalan como público posteriormente.

La lógica de mantener activa esta plataforma se produce a partir del libre acceso que promueve la democratización tanto en la posibilidad de generar prácticas artísticas desde el cuerpo y la poesía, como en la voluntad de ser espectador. Su autosustento está involucrado con la creación y transformación de redes entre poetas y artistas.

Esta horizontalidad entre participantes y espectadores habilita lo que podemos denominar como *capitalismo emocional*:

El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el afecto que se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo de la clase media– sigue la lógica del intercambio y de las relaciones económicas (Illouz, 2007: 19-20).

La circularidad e intercambio tanto de participantes como de espectadores es vital para la producción estética como del ciclo en sí mismo. No hay un manejo concreto del dinero, pero sí de otra forma de economía posible dentro de estas prácticas performáticas. Es importante recalcar que, desde mi perspectiva, la performance<sup>8</sup> mantiene un contacto mucho más social que el teatro, al verse en muchas oportunidades desprendida del saber teórico y de la formación académica, situándose asimismo en lugares que escapan al mercado de las artes y cuyo devenir no depende de ningún agente económico y/o político.

Sin embargo, esto no quiere decir que no tenga una presencia crítica y teórica fuerte. Simplemente, en este encuadre, así como en los artivismos, la performance es la disciplina escogida ante la practicidad del poder hacer. Digo “poder”, porque junto a este término también se halla el más importante, que es la libertad de participación. Poder/querer en definitiva es hacer. Sostengo que esta valorización de la performance en conjunto con la democratización viene dada por la *precariedad*, no como sinónimo de falta de recursos, sino como creación y construcción del cuerpo del *performer* en comunión únicamente con la palabra (en este caso), es decir, consigo mismo y con los materiales que él mismo conserva.

7 Entrevista realizada el 1 de octubre de 2019.

8 Las artes performáticas se basan en la representación a partir de tomar al cuerpo como signo y canal de expresión. Se manifiestan a partir de la separación de una acción de su cotidianeidad. Performance viene de acción, es realizar una acción con el cuerpo en un sentido artístico. Resulta cada vez más complejo definir este término, cuando básicamente se debe indagar su postura fronteriza, más que su estatus como disciplina. Es inevitable, de todos modos, no realizar conexiones entre las teatralidades sociales y liminales, donde prevalece el distanciamiento mimético con el texto.

Los performers son poetas que investigan, crean y diseminan precarios: la precariedad del *sentido*, que deja de estar prestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo; la precariedad del *capital*, cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta; la precariedad del *cuerpo*, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del *arte*, que vira hacia el acto y el cuerpo (Fabião, 2019: 28).

Sentido, capital, cuerpo y arte conforman el ciclo *Poesías Performáticas*, y lo delimitan en un horizonte de posibilidades artísticas, donde la norma se ajusta a la precariedad elaborada por el participante, pero que en definitiva se transforma en el valor propuesto por este capitalismo emocional. El intercambio de bienes afectivos mantiene en pie esta propuesta, así como a la performance de cada uno de los participantes.

Crear un espacio significa crear un mapa colectivo con límites propios donde nada es ajeno. Como bien sostienen sus gestores, este se crea a base de generar oportunidades y de mostrar otra carga semántica necesaria dentro de la escena poética. El sustento a través del *capitalismo emocional* requiere la permanencia de agentes culturales que se encuentran involucrados en esta plataforma, pero también de la libre circulación artística donde no hay límites de posibilidad.

A partir de la creación de estas plataformas artísticas, se da paso a otras formas de producción cultural que están mediadas no solo por la participación democrática del espacio, sino también por la construcción de redes con otros artistas y poetas, para proyectar una *futurabilidad* de otras coordenadas de las artes autogestionadas,<sup>9</sup> organizadas por colectivos y de trabajo mutuo. Sostengo que *sentido*, *capital*, *cuerpo* y *arte*, conforman la estructura que mantiene a este ciclo de forma vital y cogenerando nuevas voces.

A diferencia de otras formas de literatura, muchas veces la poesía necesita de la presencia del poeta para que circule la poesía, su propia producción. Cuando menciono la presencia, significa que el poeta no es solo quien escribe, sino que también oficia de promotor propio y de ser reproductor de su propia palabra. Desde el mercado editorial el acceso a las publicaciones de poesía se torna mucho más difícil, por eso considero que la poesía necesita de espacios de reunión y autogestión que predispongan la presencia, y que la experiencia de la poesía sea *in situ*.

## Circuitos, tránsitos y corporalidades

Crear un espacio no solo significa apropiación, sino también resemantización y posibilidades de expandirlo. La locación Centro Cultural de España no solo funciona como soporte, sino como una forma de desplazamiento a otros contornos que ofrece en sus aproximaciones. Jugar con los espacios de la ciudad es una manera de buscar la coparticipación con un público que no esté tal vez familiarizado ni con el evento, ni con los artistas. Es un método para captar su atención y hacerlo partícipe de la performance. La creación del circuito performático no se limita al lugar de los hechos, sino que se expande para dialogar con el entorno y con otros espectadores. Expandir el espacio es establecer el uso de otro escenario, creado a partir del vínculo con los transeúntes. En el momento en que los hacemos partícipes, también estamos creando en conjunto con ellos.

A partir de esta construcción de la obra en tránsito, o de la obra en espacios de tránsito elevado, la performance se completa con lo que se denomina *bucle de retroalimentación* (Fischer Litche, 2014), y que consiste en que se completa a partir de la participación del público. Este tipo de construcciones, donde el público tiene gran responsabilidad, es bastante común en este ciclo. La responsabilidad del espectador lo hace más activo, participativo y vital, distanciándose de otras formas artísticas en las que únicamente se exija miradas y aplausos.

Ya hice hincapié en la importancia de actuar en colectivo desde lo artístico, pero esto también se traslada al público que brinda por lo general su buena predisposición a coparticipar. Al respecto, es importante destacar que, en estas plataformas, como en las de artivismo, es fundamental el sentido de responsabilidad de los espectadores frente a la obra, ya que su continuidad y función exigen la re-

9 Se toma el concepto de futurabilidad de Berardi (2019) para centrarnos en la posibilidad de creación de plataformas artísticas alternativas como forma de reproducir y producir poesía. Estas posibilidades se construyen a partir de redes que se sostienen desde la presencialidad, autogestión y colaboración.

lación directa con esta. Muchas veces, depende de la continuidad de participación de los espectadores para que la performance, acción u obra sigan en marcha.

Los lugares escogidos en el establecimiento son el auditorio y el *hall* del Centro Cultural de España. Primeramente, fue utilizado el auditorio donde el público puede permanecer sentado en cómodas butacas frente a un escenario con todas las posibilidades de uso de luces y sonido. Al sexto encuentro, los organizadores pensaron que este espacio brindaba demasiadas comodidades y decidieron salir del plano convencional.

El último acontecimiento tuvo lugar en el *hall*, lo que abrió otras posibilidades de juego para participantes y espectadores. Se habilita así un espacio sin fronteras que exige la ubicación del público y los *performers*. Es mucho más abierto e integra formas de habitar y resemantizar el espacio. Tanto los artistas como los espectadores van diseñando las formas de habitar el espacio según las exigencias de la performance. Algunos poetas, incluso, deciden integrar al público ya sea en un recorrido espacial, o dejando que ellos se desplacen libremente. Otros plantean algo mucho más intimista y brindan cercanía y experimentación con el público a través su propuesta.



Performer Mariana Picart. *Poesías Performáticas VII*. Centro Cultural de España, Montevideo, 29.11. 2019.

Foto de Paola Scagliotti.

En *Poesías Performáticas II* el espacio tuvo un pliegue hacia lo urbano. El reconocido poeta Clemente Padín intervino la Peatonal Sarandí junto al poeta Nelson Traba y presentó su poema visual PAN/PAZ (de 1980), que reactualiza como performance en diferentes eventos artísticos. Reactualizar en performance significa que parte de la forma se reitera, pero los resultados obtenidos y vínculos con los espectadores serán muy distintos en cada instancia. A diferencia del teatro, la performance elabora a partir de un elemento real: el cuerpo del *performer* es protagonista y signo; por lo tanto, no está mediatizado por la ficción. De algún modo, hace cuarenta años PAN/PAZ es la misma poesía y no, ya que su presencia en diversos momentos y espacios genera un hecho artístico distinto.

Muchos de los poetas, *performers* y artistas que han integrado los ciclos tienen amplia trayectoria. Algunos de ellos como Padín, Mariana Picart y Santiago Tavella, cuentan con plataformas musicales o performáticas que se resemantizan en estas instancias, ya trabajando con una estructura armada, donde el contexto y los diferentes participantes terminan de moldear o de completar la performance.

Es importante destacar que esta plataforma es transgeneracional, no es únicamente para poetas emergentes, es un espacio de muestra donde las generaciones se vinculan y sostienen la continui-

dad de cada uno de los ciclos. Su crecimiento se basa en compartir espacio y tiempo con artistas ya experimentados, creando un intercambio entre los participantes y una multiplicidad de público.

El vínculo entre el *performer* y el espacio es esencial para el desarrollo de la performance debido al vínculo cercano que mantiene con el público. En *PAN/PAZ* la calle funciona como escenario y la imagen del transeúnte se une a la de espectador. Padín acompaña y a su vez interrumpe el tránsito haciendo de la poesía visual parte del paisaje urbano e indicando que unas cuerdas más adelante, continúa la performance.

La integridad de los espacios genera que la plataforma artística no solo sea un hecho artístico en sí mismo, sino también político, ya que la poesía que presenta ante ese espectador en tránsito construye un vaivén de significados: el pan traerá paz, la paz traerá pan, y ambos elementos están mediados por el hombre. Es importante aclarar que el significado de la intervención cambiará ante otra coyuntura política y social. Interpelar al espectador con estas palabras creará una secuencia totalmente distinta a partir de la relación que sugiera el espectador con el marco contextual.

Otro factor que amplifica la performance es su experimentación *in situ*, pero además lo político parte desde la práctica en la calle y construye la obra en el tránsito y con esos espectadores en tránsito. Esta acción que se ha reiterado en distintos contextos, permite una integración social inmediata y acerca a ese espectador casual a otra construcción simbólica de la realidad.

Es inevitable pensar que la carga política de esta performance no solo está determinada por lo que propone, sino por el espacio, ya que el espacio público es político en sí mismo porque es un lugar de poder, conflicto y antagonismo donde el tiempo y el tránsito son interrumpidos/intervenidos por el arte. Considero que lo importante de realizar una acción de estas características, antes del ciclo, es generar impacto, y no solo invitar a lo que continúa, sino crear un tránsito poético, donde la palabra se verá traspasada por el cuerpo como signo, donde la poesía no será solo palabra, sino también corporalidades, experimentación y sonido.

Los tres espacios sugeridos, dos interiores y uno exterior, multiplican las posibilidades del arte de performance, ya que lo interno es poesía con el cuerpo y se define como un hecho artístico en sí mismo, y en el exterior no es un simple hecho artístico, es activismo. Integrar a los espacios de tránsito elevado y al espectador *flâneur*<sup>10</sup> (Vidal, 2020) son mecanismos que sirven para mostrar más y democratizar más lo que esta plataforma construye a puertas cerradas para algunos. Sin embargo, esta plataforma y la calle comparten el libre acceso, la libre circulación y la libre participación. Una libertad que desde mi punto de vista estará siempre corrompida por lo que la ciudad muestre. La cartería y los sonidos siempre estarán más allá de las decisiones que puedan tomarse como espectador.

Corromper los espacios es una forma de brindarle a la performance y a las palabras una irrupción ante el juego y diversos desplazamientos, donde la experimentación y el proceso pasan a ser el resultado. Es importante destacar que, en este marco, las performances seleccionadas siempre están en relación con el espacio designado, y muchas veces la precisión de los acontecimientos artísticos se debió a un constante ensayo y error. La libertad de los espectadores perdura más allá de los cambios y las experimentaciones.

## Una poética de la destrucción

Santiago Pereira, además de ser uno de los gestores de *Poésias Performáticas*, es poeta y tiene editados tres poemarios: *Ciclotimia chill out* (2011), *Transgénico* (2015 en formato CD) y *Adiós a los árboles de Coal Creek* (2017). Me interesa reflejar su trabajo aquí como una continuidad de la estética propuesta por el ciclo, así como también de voz poética que se construye desde la trayectoria pasada de otros poetas como Luis Bravo, Gabriel Ricchieri, Juan Ángel Italiano y Héctor Bardanca, que demuestra una tradición poética continuada en el territorio uruguayo.

Como mencioné al comienzo, las primeras manifestaciones de este ciclo se realizaron con invitados y se iniciaron como una búsqueda por conquistar y generar lugares propios. Este poeta abre *Poésias Performáticas I* con el desarrollo de una presentación donde le da voz y cuerpo a una serie de

10 Este espectador es el que se encuentra en los espacios de tránsito elevado. Se ve interrumpido por la instalación o performance que allí se encuentra. Puede que esté predispuesto a observar, y allí tendremos un espectador estable, si decide no hacerlo, será un espectador en tránsito.

textos propios ya publicados en distintos formatos (CD, web y libros). En este ciclo la poesía cobra materialidad a partir de la presencia física. Muchos de los participantes no han publicado y no tienen intenciones de hacerlo; sin embargo, otros presentan textos que ya se encuentran en circulación en diversos formatos.

Escojo dos de ellos que se encuentran en su tercer poemario, pero además están en formato audio y en libre acceso.<sup>11</sup> El trabajo escénico de Pereira no ahonda en un despliegue físico, pero sí en un despliegue sonoro y visual. De este modo, acompaña la puesta en voz creando un clímax a partir de la sonoridad y la imagen, que se funden para darle matices a la palabra; a partir de ello, la poesía es una experiencia física que no solo experimentará él, también lo harán los espectadores.

Durante los 15 minutos de la performance el poeta se encuentra solo en el escenario con el material audiovisual. En primera instancia ante una imagen azul que recrea la lluvia vista desde un ventanal, a partir de los reflejos que dan cuenta de las luces de la ciudad. Comienza su primer texto arrodillado, utilizando como única herramienta el micrófono. Experimenta desde este lugar con su voz, sus distintas cadencias y palabras del texto. A medida que el texto avanza, se incorpora para quedar de pie hasta el final.

Para la segunda parte de su intervención coloca el atril que servirá de soporte para los siguientes textos que interpretará. Antes de comenzar con el texto, nos presenta el espacio dado por las imágenes, de este modo los espectadores conocerán el circuito del lugar destruido al que hará referencia más adelante. Pereira continúa de pie, y experimentando con su voz a través de la poesía. Se sirve tanto de movimientos de brazos como del uso sutil de algunos elementos que se describen luego.

Con el texto *Vida camaleón* (2015), la puesta en voz logra permear las imágenes del poema con el acompañamiento audiovisual. La estética del poeta se construye a partir de descripciones que revelan una urbanidad deshecha y convertida en selva para los animales (humanos) de una ciudad nocturna. Sus escenarios son parte de “la ciudad barbarizada”, esos espacios destruidos por la falta de luz y cuidado. Josefina Ludmer (2010) los enmarca en los espacios poscrisis 2001 para los argentinos, 2002 para los uruguayos. La particularidad de la relación entre la destrucción y las vicisitudes sociopolíticas está en el reflejo de la urbanidad de aquello que está corrompido. Los muros comienzan a hablar a partir de ese desgaste y se convierten en escenarios que muestran una carga violenta en el contexto y en quienes lo habitan.

“Otro camaleón yace muerto sobre el mismo semáforo/para que otras manos se afiancen/que se hamacan en su lengua y rocen el pedregal/ delimitan las baldosas una sociedad siniestra” (Pereira, 2015), a partir de esta estrofa vemos como el espacio es una condición de la naturaleza humana. El conocimiento del instinto por encima de lo racional, es un detalle relevante en la escritura de este autor. Se traslada toda condición animal al bicho de ciudad, que no es otro que el hombre que la habita. Existe entre su poesía una constante metamorfosis donde lo humano transita lo animal, su instinto, y la búsqueda de sí mismo en los rincones periféricos y abandonados de la ciudad.

Estos espacios construidos por Pereira siempre se encuentran en amenaza, no están en una relación armónica con el sujeto, sino que lo desbordan y se vuelven carne para la destrucción. El binomio naturaleza animal/hombre de ciudad se mezcla y se convierte en una constante que no solo está presente en su performance, sino que también está como motivo en todo su trabajo de escritura.

Estamos ante una literatura que amplifica la urbanidad y la carga de sexo, drogas y violencia. Insisto en este devenir de la crisis porque el poeta en su obra trae fragmentos de una adolescencia en esa época, a la que todos llegan a través de referencias claras. Así es como le da nombre a uno de los poemas del disco *Generación Nü* (2015). Si algo marcó a los que adolecimos en la crisis fue justamente el consumo del *nu metal*, la presencia de MTV y la privacidad de los otros a las pantallas de las familias clase media.

Esta estética de la precariedad en relación con el mercado estadounidense es la que subyace en su poemario *Transgénico* (2015), que además de ser auditivo, presenta a la voz poética en tránsito por espacios desolados, sucios, destruidos. Siempre acompañada por sujetos que se encuentran en paralela sintonía con esta ciudad barbarizada. Los lugares abandonados, basurales, callejones denotan la complicidad con las voces urbanas que lindan entre lo fantasmal y lo criminal. Pareciera que

11 Disponible en: <https://santiagopereira1.bandcamp.com/releases>

Pereira crea la atmósfera perfecta para esas voces, que a la luz del día parecieran no existir, pero que la nocturnidad y el paso de las horas les brindarán su más derruida escenografía.

En esta performance la imagen que prevalece es de una lluvia que se mantiene en un azul intenso y que acentúa la atmósfera nocturna y fría. Se encuentra ligada a que el texto muestra en sí la destrucción no solo de la ciudad, sino también del sujeto. Con la puesta en voz el poema cambia, ya no es el mismo que encontramos en la publicación, es otro en el que abundan las reiteraciones y donde tienen lugar otros versos agregados.

Ese camaleón no es otro que el bicho de ciudad que puede resumirse en “lloro y soy violento” (2017). Debilidad y violencia logran interponerse en la estética de Pereira y quedan reflejados en la puesta a partir de las imágenes creadas por él en su performance: un hombre solo frente al mundo, solo con su voz y la ruptura de un cristal.

Me interesa destacar la figura del poeta en soledad. Más allá de ser parte de su planteo escénico, forma parte de la construcción de un relato íntimo que se encuentra en otro ritmo, otro espacio, en oposición a la velocidad y exposición que exige lo urbano. Esta forma de poesía y performance es un modo de darle la espalda a lo que se encuentra a pocos pasos para establecer un contacto con lo íntimo que está por fuera del poeta y pasa a ser de cada espectador, que convive en esa selva donde también es un animal que se mueve por instinto para la supervivencia. Es pertinente señalar que esta poesía a solas y en comunión únicamente con el espacio, es otra de las variantes que elige el poeta para denotar la vulnerabilidad que reflejan las diversas voces que se encuentran en su poesía.

Esa vulnerabilidad persiste en el poema que le da cierre a su participación: *Mujerhombre* (2015). En la acción el poeta nos hace partícipes del recorrido de una casa abandonada o un baldío, donde las paredes destrozadas y grafiteadas presentan la decadencia urbana en su máxima expresión. Crea un clímax ominoso donde no pueden definirse por completo ni el espacio ni el sujeto del que se habla. ¿Qué es *mujerhombre*? ¿Un transexual que se prostituye en los suburbios montevideanos o la voz indefensa de esos fantasmas de la ciudad barbarizada?

*Mujerhombre* es todo aquello que compone lo residual de la noche en los suburbios: la prostitución, el sexo al borde de las enfermedades, la basura, el alcohol de mala calidad, las drogas de los pobres y la compraventa de placer en los cuerpos precarizados; en un espacio lleno de charcos de agua, frío y con la podredumbre como aroma habitual. Esta imagen de la periferia está muy bien sostenida en la performance de Pereira, no solo por el recorrido audiovisual que propone, sino también por la puesta que de la lectura pasa a jugar tanto con los sonidos como con los objetos.

En la materialidad de los cuerpos y sus usos está reflejada esa manipulación de una muñeca parecida a Barbie que decide integrar a la performance. Es en realidad una muñeca de menor calidad y mucho más barata. Esa muñeca que, en definitiva, no hace más que representar la desvalorización y cosificación de los cuerpos, y que no dejan de ser producto de la barbarización de la ciudad y de las voces que allí están instaladas.



Santiago Pereira, *Poesías Performáticas I*, Centro Cultural de España, Montevideo, 30/11/2016.

Foto: Paola Scagliotti.

*Mujerhombre* no es solo una corporalidad fragmentada por la noche en la periferia, sino que también es la corporalidad construida a partir de la mirada de los otros. En el poema se manifiestan los insultos como “puto”, los pliegues de los sujetos que solicitan sus servicios, así como una femineidad buscada a través del espacio cibernético y cirugías clandestinas. La precariedad es absoluta y trasciende las palabras para hacerlas desde la performance visibles, tangibles y sobre todo plasmarlas en la experiencia.

Considero que la poesía de Pereira, al ponerse en cuerpo, permite hacer una experiencia poética *in situ*. La lectura y lo auditivo nos acercan a la palabra, sin embargo, poner todo estos en presencia permite que el espectador pertenezca por quince minutos a ese escenario destruido. La primera versión de este poema se encuentra en formato audio en el poemario *Transgénico*, la performance de algún modo completa la lectura, ya que tenemos a versión escrita, la auditiva y, en esta instancia, la corporal.

En este sentido la poesía parece desplegarse en distintas plataformas y signos, sobre todo porque la posibilidad de experimentar la poesía desde lo físico, acerca a la experiencia del universo que bien se logra en este caso. El recorrido de la palabra es también el recorrido en el espacio y tiempo propuestos desde la estética y palabras de Pereira. Es importante destacar que, tanto en el ciclo de poesía como en esta performance, la ciudad es la gran protagonista, que ofrece formas de habitarla. Muestran sus mapas nocturnos concentrados en un solo sitio, intentando condensar las distintas fotografías montevidéanas y experiencias en una sola oportunidad. Tanto en la propuesta de *Poesías Performáticas* como en la performance de Pereira se traza una cartografía poética en la ciudad.

Lo transgénico del audiopoemario es transitable desde varias perspectivas hasta hacerse visible, e interroga constantemente las formas clásicas de escritura y lectura. En este caso, la poesía tiene diversas caras porque hay una estética que trasciende el sonido. La poesía se convierte en voz y el cuerpo en acción.

Estas son formas de que arda la palabra, directamente; prenderla fuego para construir otros modos de desestabilizar lo literario y darle paso al compromiso corporal. Prender fuego la palabra es darle otro sentido que posibilite quemar la estructura poética desde el cuerpo, creando otras formas de compromiso y visibilidad a lo que únicamente podría ser leído.

## Conclusión

A partir de este trabajo quiero demostrar que la precariedad que define a la performance de algún modo se une a una estética que lleva también este mismo nombre. Sentido, capital, cuerpo y arte están abigarrados para entablar dentro de la poesía de Pereira un estilo que se bifurca en la escena poética montevideana acorde a lo que sus versos presentan. Es así como el concepto de “capitalismo emocional” no solo queda sostenido por el evento del que él forma parte, sino que también en la circulación de su material poético y performático.

Considero pertinente pensar en los espacios de poesía y performance como generadores de acontecimientos que tienen en sí mismos la impronta de establecer, no solo una libre circulación de la producción artística, sino que van conformando grupos que conquistan espacios propios donde este capital emocional cobra autonomía propia. Este tipo de ciclos, lecturas y eventos, me lleva a pensar en la poesía como manifestación artística que vuelve a sus orígenes. A partir de esta afirmación, considero que vuelve a terreno social como sucedía con los aedos y juglares, por nombrar algunos.

Me pregunto en qué medida este trabajo es parte de esta precariedad y en qué posición está la academia en este capital emocional. ¿Es posible que la investigación esté integrada en esta forma de mercado? ¿Con estas palabras estoy comprando o vendiendo? ¿Cuál es mi rol en esta economía de los afectos?

## Referencias bibliográficas

- Berardi, Franco (2019). *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fabião, Eleonora (2019). “Performance y precariedad”. En: *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Garbatsky, Irina (2013). *Los ochentas recién vivos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Gerolami, C.; Delbene, L. (2012). *Ronda de poetas: una performance constante sobre el eje de la poesía*. Curso de verano Instituto de Profesores Artigas. Disponible en: <http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Gerolami-Delbene.pdf>
- Illouz, Eva ([2006] 2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Kats.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pereira, Santiago (2011). *Ciclotimia Chill Out*. Montevideo: S/D.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Transgénico*. Montevideo: Yaugurú.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Adiós a los árboles de Coal Creek*. Montevideo: Yaugurú.
- Vidal, Yanina (2020). *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.

# Teatro de los tablados. El público y el ensayo de dos murgas del interior de Uruguay: *Nunca más* de Colonia y *Sale con fritas* de Mercedes

*Daniel Román Quijano Sosa*

Consejo Formación en Educación  
Consejo de Educación Secundaria  
Universidad del Trabajo del Uruguay

*Gracias a vos, hermosa tierra  
La murga ensaya hoy para salir*

Rubén Rada

## Resumen

El siguiente artículo está basado en la visita y observación a dos ensayos de las murgas, *Nunca más*, de la ciudad de Colonia, y *Sale con fritas*, de la ciudad de Mercedes, en varias oportunidades, entre los años 2018 y 2019 y también sobre las conversaciones con los integrantes y amigos de la murga o parroquianos que los presencian. Quiero mostrar la dinámica que los murguistas realizan durante la confección del espectáculo y cómo se relaciona con el barrio y su público que es diferente del público de los tablados o de los concursos, principalmente por el tiempo de convivencia y los vínculos que se forman.

**Palabras clave:** murga - ensayo - el público - espectáculo - carnaval.

Theater of the tablados. The audience and the rehearsal of two murgas from the interior of Uruguay: *Nunca más* from Colonia and *Sale con fritas* de Mercedes

## Abstract

The following article is based on the visit and observation of two trials of the murgas, *Nunca más* from the city of Colonia and *Sale con fritas* from the city of Mercedes, on several occasions, between 2018 and 2019 and also on the conversations that I have had with the members and friends of the murga or parishioners who attend. I want to show the dynamics that the murguistas perform during the preparation of the show and how it relates to the neighborhood and its audience that is different from the audience of the tablados or the contests, mainly due to the time of coexistence and the links that are formed.

**Keywords:** murga - essay - the public - show - carnival.

## Introducción

La intención de mi trabajo es conocer qué es lo que sucede en la “cocina” de un espectáculo de murga y las relaciones que se establecen entre el local de ensayo, los murgueros, las personas que asisten, sin estar relacionados directamente con la murga, y el proceso desde que los integrantes se reúnen, simplemente a conversar.

Como dicen Alfaro e Ibarlucea (2015) en su trabajo *De la bacanal al escenario*:

Tal como ocurre en muchas otras sociedades, el carnaval es la fiesta popular más significativa en Uruguay, por este motivo, el conjunto de actividades vinculadas al carnaval se constituye en una referencia identitaria colectiva fundamental (1).

Esta frase me dio pie para pensar sobre las relaciones internas de un conjunto de carnaval, para reflexionar desde los vínculos que he formado con algunos de los integrantes en las visitas y entrevistas que hemos tenido en estos años de investigación sobre el tema.

La murga como teatro de los tablados (Remedi, 1996) tiene una larga tradición en Uruguay, aunque hay diferencias entre las murgas del interior de la República y la capital. Por nombrar una de ellas: las murgas del interior son más amateur al mejor estilo cooperativo, contrarias a las de Montevideo que se han profesionalizado e incluso convertido en verdaderas empresas.

El teatro del carnaval (murgas, parodistas, humoristas, revistas, comparsas...) y, en especial la murga, no ha sido considerado como un subgénero por parte del teatro convencional. Ocurre algo similar con el teatro comunitario que se desarrolla en Argentina a partir de la crisis de 2001. Lola Proaño, que ha estudiado esta manifestación nueva, dice al respecto:

Estas producciones han sido caracterizadas muchas veces como de menor calidad estética que el teatro producido por sectores que corresponden tradicionalmente al teatro independiente, al teatro oficial o al teatro comercial. En alguna ocasión escuché calificarlas de “parateatro” poniendo no solo en duda de manera implícita, su calidad teatral y estética sino negando que estas prácticas pertenezcan a lo que denominamos teatro (2013: 29).

Sin embargo, al igual que el teatro comunitario las murgas y, en especial, las murgas del interior del país, “corporizan la voz de grupos que se sienten marginados, expresan una visión del mundo alternativa y no obedecen a los parámetros políticos y sociales contemporáneos del neoliberalismo en la organización” (29).

La murga, como dicen los propios murgueros, “sale”, es decir, se organiza, ensaya y se presenta en los escenarios cada febrero, buscando ser escuchada por los distintos públicos de los concursos en los diferentes departamentos, los jurados, los críticos de los diarios y radios del interior, y también manifestando un pensamiento que se entronca con aquello que por lo general no se dice de la política, la sociedad y la realidad uruguaya. Define su expresión en función de las condiciones sociales, económicas y culturales que se manifiestan en Uruguay y la región, y busca así un acercamiento a lo popular, entendiendo este término como lo hacía Gramsci, sectores subordinados desde los puntos de vista socioeconómicos y culturales. Pero también se acerca a otros tipos de públicos, porque en su evolución desde lo marginal ha podido llegar, gracias a murgas emblemáticas, como es el caso de Agarrate Catalina, a distintos sectores sociales que antes no frecuentaban el carnaval y ahora sí, por la gran difusión mediática y aceptación, incluso, en otros países.

La visión de la murga se relaciona con la concepción popular del hombre y de la vida. No es monolítica, es contradictoria, producto de cierto modo de hegemonía no alineada. Rompe con el sentido común de la visión generalizada, de las voces más establecidas y proporciona otra mirada, al menos distinta. Porque lo popular es parte de un sistema que está en relación con lo hegemónico. Siguiendo el pensamiento de Gramsci, el carnaval y específicamente la murga es un terreno en disputa, lleno de elementos heterogéneos, como campo y como proceso. Como teatro popular que es, se construye a través de las fricciones y enfrentamientos que se han producido entre una cultura impuesta y otra que resiste y se retroalimenta; se entronca con los distintos movimientos teatrales populares que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, surgen en América Latina con el objetivo de adquirir un

cierto nivel de conciencia política en busca de la unidad y la manifestación de la realidad histórica a través de formas culturales propias.

Carlos Fos dice respecto del teatro comunitario en el prólogo del libro de Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria* (2013):

Pero el teatro está allí para ejercer resiliencia ante las pretensiones de escamotear los cuerpos y fagocitar las fiestas. Se vuelve una expresión revulsiva que puede cuestionar los cimientos mismos de lo establecido. [...] En ese territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición por no ser pulido en sus singularidades. [...] Son espacios de construcción de lo colectivo, sin violencia indeseada, sin repeticiones estereotipadas, sin ecos alienantes. [...] Las sociedades han sido fundadas en los encuentros personales; ellos son los que fomentan las relaciones, las alimentan y les dan sentido positivo (17).

Estas condiciones que expresa Fos se manifiestan en los espectáculos murgueros: lo colectivo y las singularidades de la voz popular. A través de ellas la murga expresa el pensamiento y el sentir de aquellos que están más acallados, buscando primeramente la exposición de una situación inicial, luego el desarrollo de un conflicto y, por último, la reflexión y la nueva formulación de la situación inicial. Carlos Fos dice al respecto:

Al poner en voz alta lo que les ha ocurrido, sienten que son escuchados, se reconfiguran como sujetos políticos y se abrazan a una identidad fluctuante e impredecible interpretada como el flujo constante de la experiencia en el marco colectivo. [...] cada grupo humano se siente parte de un pasado común, pasado que no entienden como alejado de su presente, sino que lo define, atravesándolo (18-19).

## El ensayo

El ensayo de la murga, como parte de las actividades vinculadas al carnaval, es el preparativo de toda una estética y propuesta de los conjuntos murgueros y como tal tiene sus particularidades bien definidas. Se realiza en la noche cuando los integrantes dejan sus trabajos y sus familias para reunirse (aunque algunas familias se integran y acompañan). Por lo general, cuando comienzan las reuniones son dos o tres veces a la semana, pero dos meses antes de la presentación oficial en los concursos, son todos los días. El ensayo, si bien tiene la finalidad de ser la base de la construcción de un espectáculo, no es el espectáculo en sí: es el proceso de construcción y como tal está lleno de elementos bien distintos en cuanto a las conductas de los participantes que no se verá reflejado cuando suban al escenario. Los vínculos son otros, las conversaciones, casi todas cotidianas el vaso de *whisky* que calienta la garganta como el cigarro o el termo y el mate, forman parte del paisaje del local en donde se prepara la murga. Sentados en rueda cantan a la orden del director escénico, y cuando descansan, se distienden fumando o bebiendo de algún vaso “escondido” debajo de la silla. Todos estos elementos forman parte de una dinámica aceptada por todos.

Para desarrollar el artículo me basaré en la asistencia a dos ensayos de murgas del interior del país, *Sale con fritas* de Mercedes y *Nunca más* de Colonia, que he visitado en estos últimos dos carnavales, y en donde he registrado a través de entrevistas, fotos, conversaciones y reflexiones los testimonios de integrantes de las murgas y del público que concurre asiduamente a ellos. En el caso de Murga *Nunca más*, los visité en la ciudad de Colonia en el año 2018 y 2019 en el Club Atlético Juventud, en la rambla de Colonia del Sacramento, barrio de clase media alta, durante tres noches en ambas ocasiones, en donde realicé registros filmicos y de audio y también entregué algunas preguntas que luego me las contestaron por audio de WhatsApp.

Siempre me ha llamado la atención cuando visito una murga los lugares en donde se reúnen, por ejemplo, murga *Sale con fritas* se reúne en el club Sud América, en el barrio del Hospital de Mercedes, allí en su mayoría son obreros de Conaprole y de Pamer (fábrica papelera), queda cerca del río, en zona inundable. A las personas las veo siempre muy involucradas: conversan entre ellas sobre el espectáculo en ciernes, lo comparan con propuestas de años anteriores, cantan las letras e incluso encuentran los momentos de dramatismo o de comicidad y corrigen en silencio. Pero también están los niños que corren, juegan, gritan, cantan, algún perro pasa por delante de los coreutas, los mira y

sigue, y todo forma el paisaje del ensayo. En fin, son un integrante más que si bien no participa en el equipo murguero, pues muchos de ellos solo son vecinos, están ahí como fieles testigos de la construcción del hecho teatral. También están aquellos otros que llevan su silla todas las noches y en familia, en silencio respetuoso, hasta que el ensayo termina, y luego parten en silencio como llegaron. Se encuentran también los parroquianos en las cantinas de los clubes y que, en apariencia, pareciera que no atienden lo que ocurre a su alrededor. Sin embargo, en su gran mayoría se conocen y se saludan, algunos tímidamente y otros con más efusión.

Es interesante observar que todos ellos son parte de un mismo espacio. Entonces: ¿qué función cumplen en el entramado de este hecho cultural?, ¿por qué están ahí además de gustarle y ser fanáticos de la murga? Desde lo colectivo, ¿cuál es la pertenencia que desarrollan en ese espacio? ¿Cómo son vistos por los murguistas? ¿Cómo ven ellos a los murguistas?

Jorge Dubatti diría que allí ocurre un *convivio*, es decir, la voluntad de vivir juntos, y vivir juntos la experiencia de la murga en el barrio, el club, el ensayo. La murga así es un acontecimiento de la cultura viviente.

A la murga se la puede definir como una expresión artístico-popular, y en el interior de la República y específicamente en el litoral, la integran personas de los más diversos oficios y profesiones: desde profesores, arquitectos, policías, empleados de comercio, entre otros. La sátira de los acontecimientos sociales y un modo específico de representación recogen lo que la gente ve, oye y dice a propósito de los hechos ocurridos en el año, tomados en forma irónica y en su aspecto reidero.

En el ensayo, la murga prepara cada año su propuesta para los concursos regionales. A diferencia de las murgas de Montevideo, que participan en un solo concurso, porque el reglamento así lo establece. En el interior existen varios regionales o departamentales (Soriano, San José, Salto, Paysandú, San Carlos, Fray Bentos y Trinidad) a donde van a competir. La característica principal de los concursos regionales es que están organizados por las intendencias departamentales anfitrionas, menos el de Salto que cuenta con una comisión de carnaval formada por los propios murgueros, porque en Salto solo existe el concurso de murga. La duración del concurso oscila entre dos fines de semanas, como es el caso de Trinidad o Fray Bentos, o quince días como en San José o Soriano. Las murgas y demás manifestaciones de carnaval van participando entre los concursos que les quedan más cerca, pues entre las comisiones organizadoras de los distintos departamentos coordinan que las fechas no se superpongan, de forma que cada conjunto tenga tiempo de participar en varios lugares en distintos días. Para incentivar a los conjuntos, muchas comisiones o direcciones de cultura ayudan con dinero o con nafta para que agrupaciones puedan viajar a los distintos puntos del país en donde haya un concurso de carnaval. Las murgas *Nunca Más* y *Sale con fritas*, por ser de departamentos vecinos, por lo general compiten en los mismos lugares, aunque este año la murga de Colonia solo participó en San José (que es uno de los más grandes) por problemas económicos. *Sale con fritas* participó en Soriano, Paysandú, Fray Bentos, Trinidad y San José y obtuvo primeros y segundos premios.

Cecilia Carriquiry, en su tesis de maestría, señala sobre el ensayo de las murgas montevidéanas:

Las murgas que pasaron a la liguilla el año anterior ensayan habitualmente de octubre a enero, las que deben dar prueba de admisión, comienzan sus ensayos en general en agosto y si son seleccionadas continúan con los mismos hasta enero. El ensayo se realiza en un club o en la sede de un sindicato o asociación particular. Esos espacios son abiertos al público y en general cuentan con una cantina con servicio de comidas y bebidas; donde los vecinos de la zona, familiares y amigos de la murga, suelen concurrir asiduamente a mirar el desarrollo progresivo de la construcción del espectáculo. Dicha concurrencia se intensifica con la llegada del verano y con las fiestas de fin de año, licencias y demás eventos sociales comunes que ocurren en los meses de diciembre y enero (2017: 52-53).

El ensayo de las murgas estudiadas se desarrolla en dos etapas bien diferenciadas. Una primera etapa, que se realiza en invierno, en donde la murga ensaya muy sola, dos o tres veces a la semana, dos horas aproximadamente, con algún familiar y la cantina. Es un ensayo más íntimo, más solitario y muchas veces lo finalizan comiendo alguna buseca o guiso. Y una segunda etapa, uno o dos meses antes del concurso, cuando la murga empieza a ensayar con la amplificación y todos los accesorios durante más horas, y en momentos culminantes todos los días de la semana. El entorno cambia,

la gente se acerca, se llena de niños del barrio. Como dicen los murgueros: “se olfatea el aire de carnaval”. Lo interesante de todo esto es que la convivencia se hace más intensa; son muchas horas compartidas y se forman vínculos más fuertes que dan identidad no solo a la murga como grupo, sino también al club y al barrio como un espacio de pertenencia.

Podemos pensar en la murga como una manifestación de la subalternidad: si los que la integran (al menos en el interior) pertenecen a las clases menos beneficiadas, la murga es el espacio e instrumento en donde ellos se manifiestan y de alguna manera se convierten en protagonistas. Si pensamos, como lo hacía Gramsci, que la subalternidad se construye tratando de entender tanto la subjetividad de los integrantes de un grupo determinado como su potencial de transformación por medio de la conciencia, en la murga ocurre una convergencia y unificación subjetiva en donde los individuos pueden decir lo que ocurre desde su lugar original.

Estas interrelaciones nos sirven entonces para observar la práctica cultural de un fragmento de la sociedad, su ideología y su sistema de valores. Por lo tanto, el espacio de la murga y del ensayo permite sentir más que concebir de manera abstracta la propia continuidad de un grupo. Podríamos pensar en que este momento es un momento de subversión del orden en donde el lugar “me muestra a los demás y a mí mismo” de manera distinta, lo que Hannah Arendt llama el “espacio de aparición”. Porque hay una resignificación, no solo del lugar que de club social pasa a escenario de ensayo, sino también de los que participan en ese convivio que también se ven, sienten y relacionan de manera distinta a su vida cotidiana.

Podemos parafrasear a Augusto Boal cuando dice que el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas. En cierto modo, es una profanación: se profana la escena, altar donde, normalmente, solo los actores tienen derecho a oficiar. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra, todos juntos. Teatro como aprendizaje colectivo (2004: 20). El ensayo de la murga sería entonces ese espacio de construcción del sentir de la murga, de su identidad y su desarrollo que contribuye a las bases de toda su propuesta. De alguna manera, el ensayo es una forma de ritual en donde varios son los componentes y varios los oficiantes.

## Lo popular, el barrio, el lugar

Siguiendo a De Certeau (1999), el ensayo de la murga en el club del barrio es una manera de habitar, es una práctica cultural, entendiéndose como aquellas características que el individuo desarrolla para afirmar su identidad y que a su vez le permiten integrarse a un grupo y entablar relaciones sociales.

El barrio puede entonces entenderse como esa parte del espacio público en general (anónimo, para todo el mundo) donde se insinúa poco a poco un espacio privado particularizado debido al uso práctico cotidiano de este espacio. El lugar, la vecindad, la proximidad, la coexistencia concreta definen y explican la vida cotidiana. Los habitantes del barrio se apropian del lugar. En los sujetos, el barrio es la marca de pertenencia pues en ella se encuentra la apropiación del lugar (lugar implica relaciones de coexistencia) de vida cotidiana pública.

Leroy Suárez, uno de los integrantes fundadores de la murga *Sale con fritas*, conjunto mercenario que tiene cuatro carnavales y múltiples primeros premios, explica cómo se hace la elección del lugar de ensayo y de qué manera se establecen las relaciones:

El lugar de ensayo se elige, se ve qué club social o lugar tiene las comodidades para que la murga ensaye. Se necesita en época de invierno y primavera épocas de frío, un lugar que tenga como un refugio para pasar. En Mercedes no hay lugar destinado a la murga, se eligen los clubes de fútbol ya que tienen su lugar armado y además tienen la cantina. Va en acuerdo con el club y el interés de la murga. La cantina como negocio, tener una murga para ellos es negocio para la concurrencia. Se arrima gente y los murguistas. La cantina tiene su gente que va asiduamente y después termina colaborando con la murga pues se hace un ida y vuelta cercano y el cantinero que prácticamente termina siendo amigo de la murga. La gente que va a ese club no por la murga sino porque son hinchas de ese club y terminan siendo hinchas de la murga porque se empiezan a compartir momentos, comidas, casin, pool, [...] el lugar de ensayo es al azar, adonde nos

abren las puertas y no donde nosotros queremos ensayar [...] Son las cantinas, lugares de lugar de encuentro donde se hace el ida y vuelta de la gente. Termina siendo la murga del barrio, se asocia la murga con el club. Nuestra murga no lo ha logrado porque hemos ensayado en muchos lugares y no tenemos referencia (Suárez, entrevista, 6/4/19).

El barrio aparece así como el lugar donde manifestar un “compromiso” social o, dicho de otra forma, un arte de coexistir con los interlocutores (vecinos) a los que los une un hecho concreto, pero esencial, de la proximidad y la repetición. La murga, como en el caso de Sale con fritas, se inserta en el barrio y en el club que es el lugar de referencia. Debemos aclarar que, el club en donde por lo general las murgas se reúnen en Mercedes, está en las zonas más alejadas del centro. Si bien la ciudad es bastante pequeña (41.000 habitantes aproximadamente), se diferencian bien los espacios del centro y la periferia. Algún mercedario diría que es una ciudad elitista. En las zonas más alejadas encontramos los clubes que reciben en su mayoría a los conjuntos de carnaval. Por ejemplo: el barrio Cerro, en el Club Olímpico; el barrio Túnel, el club Con los mismos Colores; barrio del Hospital, club Sud América.

Por otro lado, los integrantes de la murga vienen de lugares bien disímiles: obreros, comerciantes, empleados, pintores, desocupados, pertenecen a estratos sociales que no son hegemónicos y que encuentran en la murga un espacio de empoderamiento y reconocimiento. Desde este lugar, los que asisten a los ensayos son sus iguales, son los vecinos y los “seguidores” que van noche a noche como un lugar de encuentro y que saben las letras, corean, discuten y, a veces, solo son simples espectadores y, otras, participan desde la comisión de fomento de la murga.

Pedro Celedón dice que un lugar tiene distintos aspectos de comunicación. Uno de ellos es la memoria que:

Son lugares en condición de testigos y partícipes de la historia, son portadores de la memoria del colectivo humano que los utiliza, por lo que tenemos que estar atentos a las fuerzas pregnantas de las costumbres locales, al patrimonio intangible de los pueblos en los cuales vamos a interactuar desde el arte. La personalidad/identidad de cada región, de cada barrio, calle, plaza, se refleja en cuerpos que se comportan, se visten, desplazan, miran y sonríen de una forma determinada, generando núcleos de sentido a pesar de la globalización uniformizante en que vivimos (Remedi, 2015: 108).

Ellos en su cotidianidad se mueven en el margen, pues como dice Pablo Alabarces, “lo popular es el margen” (Alabarces, Rodríguez, 2008: 19).

Gastón Farabelli, integrante de la murga *La Timbera* de Mercedes, que no saliera el año 2019, pero que tiene una larga trayectoria, incluso en dos carnavales montevidianos, acota:

La relación con el barrio depende del club y el barrio que se esté. Nosotros hemos recorrido montones de sedes en donde hay barrios en que la gente se copa, van a tomar alguna [copa] a la cantina y se quedan en el ensayo. Si bien se pierde alguna intimidad por la cantina. Nos gusta tomar algún aperitivo mientras ensayamos o en los descansos (Entrevista).

Ellos se mueven dentro del lugar del ensayo sin una posición asignada y desarrollan una idea de igualdad en donde desaparece la idea de estatus, formándose un grupo que gestiona sus relaciones internas. Este proceso colectivo genera una nueva estructura de orden: lo hacen pertenecer a un hecho teatral. Es importante entender que estas nuevas características que se generan en el grupo hacen que el individuo corte momentáneamente sus relaciones con el mundo exterior y que el lugar, como lo entiende Celedón, se convierta en una especie de isla que le permite fluctuar entre ella y el espacio hegemónico cotidiano hasta el siguiente ensayo.

## El público

Sin duda que los públicos, y en especial el de la murga, funcionan en “el espacio público”, en el lugar del encuentro en donde se dialoga, se está y que por este motivo hace que el espacio funcione, en este caso específicamente de los que asisten a los ensayos de las murgas: aquellos individuos que pertenecen a un barrio o comunidad barrial que a su vez reflexionan sobre un hecho cultural (el espectáculo de murga) de manera interpretativa y polisémica. De esta manera los que concurren al ensayo se apropian del espectáculo, del producto cultural que es la murga.

Debemos entender al público como un grupo activo desde distintos puntos de vista: por la asiduidad y asistencia al ensayo, por la participación en el mismo y por su conocimiento del proceso de construcción del espectáculo y, por último, por la decodificación que hacen del producto cultural al que están asistiendo.

Destaquemos también que este público en especial está inserto en una dinámica de socialización ya que mientras se es público no se deja de ser sujeto que pertenece a un momento histórico, social y cultural. Se pone así en diálogo la identidad construida en lo social con otras identidades. Raymond Williams (1961) habla de estructuras del sentir que aparecen cuando hay procesos sociales subjetivos que entran en relación “sensible” con lo ya estructurado. Williams intenta así captar los elementos de la vida social que están aún en curso, aún emergentes. Estos elementos tienen una estructura hecha de vínculos y contradicciones particulares, así como de relaciones específicas internas. Sin embargo, este autor no define a las estructuras en contraposición con las convenciones. De ahí que una estructura de sentimiento puede complementar a la convención. Entonces, puede ser reconocida como una forma general y relacionada dentro de un campo o sistema cultural. Lo que la particulariza es que es en sí misma un relato propio.

Pienso que esta dinámica descrita por Williams se aplica a los ensayos que estuve observando. Por ejemplo, en los ensayos de la murga *Nunca más* de Colonia, encontré una dinámica bien interesante que tiene que ver con colaboradores, que por el solo hecho de ser “hinchas” de la murga, ayudan vendiendo panchos, chorizos o hamburguesas. Todo lo que se recauda es para los fondos cooperativos y los aportes se hacen por los propios murgueros que “cenan” o la gente del barrio que sabe que está instalado el puesto de chorizos de la murga y se acerca a comprar y de esa forma colabora. Es una manera indirecta de participar, pero muy comprometida; es decir, no participa en el espectáculo, pero se involucra con el conjunto y con lo que significa la murga. Sin embargo, estos fenómenos que ocurren cuando se reúnen no son muy conocidos por el público en general, es más, no son promocionados. Son específicos y como parte de la historia que construye cada agrupación en su devenir y en su relato cotidiano.<sup>1</sup>

Con respecto a la formación del público del ensayo, Leroy Suárez destaca:

El entorno se forma con el correr de los días, de los meses y del tiempo. Los primeros que van son las familias de los murguistas, porque es casi todo el año que se ensaya. Entonces la familia acompaña a estar en las comidas y en los ensayos pues se pierde tiempo valioso de familia, las novias, hermanos y madres. Luego se suma la gente del club que invadimos con la murga, se suma la gente en donde se comparte en donde se hace una relación estrecha. La gente del barrio depende de la ubicación del club, del barrio si es murguero o no murguero.

La gente del barrio es la que más nos cuesta que se identifique con el género y con la murga y en realidad cuando elegís la sede no pensás si es murguero o no murguero. Por ejemplo, la sede del club Olímpico es un barrio de cultura más murguera. Por eso cuesta más que la gente se arrime. Algunos se arriman de a poco, vecinos que miran, que tratan de integrarse, y que colaboran con los beneficios. Y también hay otros que no les gusta la murga y puede significar para ellos ruidos molestos porque son ensayos largos hasta las once o doce de la noche. Pero nunca hemos tenido problemas graves. En el Rover [club deportivo] daban las viviendas para atrás del club y a veces mirabas y había en las ventanas algún niño que por la hora no lo dejaban ir al ensayo,

1 Es tan firme y definido como una estructura, pero está basada en los más profundos y menos tangibles elementos de nuestra experiencia. Es un modo de responder a un mundo particular que en la práctica no es experimentado como un modo alternativo a otros, sino que es experimentado como el único modo posible. Sus medios, sus elementos, nos son proposiciones o técnicas; son sentimientos relacionados que se materializan (Williams, 1961: 8).

pero estaban mirando de lejos y eso estaba bueno también. Por lo general no hay problemas con el carnaval (Entrevista).

Como dice Suárez, el espíritu murguero invade el barrio y de a poco se va incorporando a la dinámica interna, a su estructura. Ocurre un diálogo así entre la murga como grupo social y humano y el barrio que se ve materializado, al menos en una parte en su club social y deportivo. Un aspecto interesante a destacar es que cuando la murga empieza a utilizar la amplificación, la “invasión” es más potente y hace que el barrio se acomode a los “ruidos” nuevos que se incorporan en la noche.

Después están aquellos vecinos anónimos que no sabés si les gusta o no, y de repente te los encontrás que te van a ver en el concurso. Y también está aquel vecino que viene todos los días, que le encanta la murga y que te da para adelante. Es variado porque el género carnaval se ha ido profesionalizando y los ensayos no son aquellas reuniones largas, sino que son ensayos propiamente dichos, la murga se dedica a ensayar, y eso la gente lo ve, buscando el profesionalismo. La murga se dedica mucho a la murga y no tanto como grupo social. Buscando que salga el espectáculo carnavalero (Entrevista).

Podemos decir que la murga comparte la dinámica barrial a través de dos factores: la propuesta estética llamativa para la gente que concurre y los escucha, y las personas que no pertenecían a la murga y que ahora se han integrado a su cotidiano.

El barrio empieza a tener una nueva identidad porque posee un nuevo integrante y de esta forma se enriquece. Se construyen mutuamente. El barrio se adapta a la murga, pero también la murga se adapta al barrio, porque como hecho teatral, capta lo que sucede y de alguna manera colabora para que se cambien las estructuras del sentido de ese club y ese barrio en particular.

## Conclusión

Hemos observado cómo la irrupción de la murga, a través de su ensayo como preparativo de casi todo un año en el barrio, hace que las personas que concurren a ese lugar modifiquen parcialmente su forma de relacionarse desde el aspecto subjetivo; que formen parte de un nuevo acontecimiento o “convivio” que no conocían o del que no participaban hasta el momento.

Un carácter de ese nuevo diálogo entre lo artístico popular y lo ciudadano social es lo temporal, solo se desarrolla en unos meses. Sin embargo, podemos afirmar que ese vínculo es intenso pues se manifiesta en las hinchadas que acompañan en los tablados a “sus murgas” barriales de manera parecida a los clubes de fútbol, con apasionamiento e irracionalidad.

A su vez, estos lugares que se establecen en los barrios sirven para que aquellas voces acalladas por el cotidiano engranaje hegemónico, tengan su momento de decir, de hacerse notar, de protagonizar a través del arte.



Ensayo de la murga *Nunca más*, de Colonia. Año 2017.

Foto: Daniel Quijano.

## Referencias bibliográficas

- Albaraces, Pablo; Rodríguez, Graciela (2008). *Resistencias y mediaciones*. Buenos Aires: Penguin.
- Boal, Augusto (2004). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Carriquiry, Cecilia (2017). *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010*. Tesis de maestría. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Celedón, Pedro (2015). “Convergencia(s): Arte, espacio público y vida cotidiana”. En: *El teatro fuera de los teatros*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Certeau de, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar. 2*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel*. (V). México: Era.
- Morley, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblios.
- Remedi, Gustavo. (1996) *Murgas: el teatro de los tablados*. Montevideo: Trilce.
- \_\_\_\_\_ (2015). *El teatro fuera de los teatros*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

## Textos en PDF

- Academia. “Alfaro, Milita e Ibarlucea, Laura. De la bacanal al escenario” (2015). Consulta 19 de abril de 2019. Disponible en: [https://www.academia.edu/23973750/De\\_la\\_bacanal\\_al\\_escenario\\_consolidaci%C3%B3n\\_del\\_carnaval\\_teatral\\_en\\_Uruguay](https://www.academia.edu/23973750/De_la_bacanal_al_escenario_consolidaci%C3%B3n_del_carnaval_teatral_en_Uruguay)
- Academia. “Correa de Paiva, Carlos. Entre la vulgaridad y la academia”. Consulta, 18 de abril de 2019. Disponible en: [https://www.academia.edu/7879102/Entre\\_la\\_vulgaridad\\_y\\_la\\_academia.\\_Un\\_aporte\\_a\\_la\\_resignificaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_murga\\_dentro\\_del\\_ideario\\_uruguay](https://www.academia.edu/7879102/Entre_la_vulgaridad_y_la_academia._Un_aporte_a_la_resignificaci%C3%B3n_de_la_murga_dentro_del_ideario_uruguay)
- Roibal Fernández, Franca (2016). “La murga: voz y sentimiento popular. Estudios de Teoría Literaria”. *Revista digital: artes, letras y humanidades*. Año 5, N°. 9, marzo. Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313–9676. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/index>. Consulta 19 de abril de 2019.

Archive.org. “Williams, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht” (1961). Disponible en: <https://archive.org/details/dramafromibsentowill/> Consulta: 16 de abril de 2019.

## Entrevistas

Farabelli, Gastón. Murga *La Timbera*. Mercedes, 12 de marzo de 2019.

Ramírez, Ángel, Murga *Nunca más*, Colonia, 26 de enero de 2019.

Rojas, Nicolás. Murga *Nunca más*, Colonia. 22 de febrero de 2019.

Suárez, Leroy, Murga *Sale con Fritas*. Mercedes, 6 de abril de 2019.