

# 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 curadoría 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 montevidiano 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.