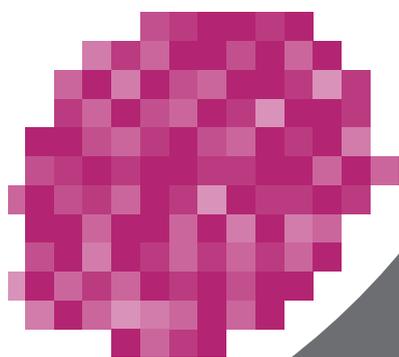


*Humanidades
digitales
y abiertas*



VII de Investigación y VI de Extensión

Jornadas 2017

Profesor Washington Benavídez

V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado

Grupo de Trabajo 67

Filosofía, arte, política, espacio urbano

ANÁLISIS DE EVENTOS DE DANZA/BAILE EN LA CALLE

JULIANA ACERENZA MORENI¹

RESUMEN

Este trabajo se dedica al análisis de eventos de danza/baile en la calle. Para ello, se utilizan categorías, argumentos y otras herramientas teóricas que permiten poner en diálogo la teoría y la práctica de la danza y el baile, con vistas a la caracterización de los mismos. Primero, se exponen algunos intentos de conceptualización, definición y caracterización de la danza y el baile (Pérez Soto, 2008; Valéry, 1990, 2016). Segundo, se ubica a la danza como práctica social a través de las preguntas: ¿por qué diferenciamos la danza del baile? y ¿cómo podemos entender la danza que, desde el teatro, decide instalarse en la calle? En tercer y último lugar, se indican diferencias entre los eventos de danza/baile en la calle (por ejemplo, diferencias de estilos: tango, milonga, locking, breaking, ballet, danza moderna) que hacen preciso el análisis de cada uno en sus singularidades y tensiones particulares con los espectadores involucrados. Siguiendo a Pérez Soto, se concluirá el trabajo con una concepción de «danza política».

INTRODUCCIÓN

Este avance de investigación de extensión universitaria comenzó en 2015 a partir del Espacio de Formación Integral (EFI) «Teorías estéticas contemporáneas en diálogo con el Arte Callejero». El EFI se llevó a cabo de manera articulada con la unidad curricular Estética II, lo que, como estudiantes de filosofía, nos brindó una mirada crítica acerca de los fenómenos de arte callejero. Las salidas al campo, es decir, a la calle, durante el EFI, fueron el puntapié de mi inspiración para observar todo fenómeno artístico en el espacio urbano; así fue que opté por conjugar mis intereses en la filosofía del arte, la estética y la danza. La investigación se llevó a cabo combinando el trabajo de gabinete con la observación y participación en los eventos de danza/baile.

CAMINANDO (O CALLEJEANDO)

«Milonga callejera» tiene lugar hace seis años, una vez a la semana, y comenzó el miércoles 7 de marzo de 2012 en la Plaza Líber Seregni. Surge por iniciativa de un grupo de personas que fomenta la práctica del tango y la milonga, junto con la colaboración y

1 Estudiante de la Licenciatura en Filosofía, FHCE-Udelar.

aval del Municipio B de Montevideo. La Milonga se desarrolla cada año desde octubre hasta abril — evitando así el frío del invierno —, y en ella participan múltiples docentes de distintos estilos de tango y milonga. Como participante de la milonga tuve la experiencia de tomar clases de milonga una hora antes del resto de la actividad: bailar espontáneamente en parejas por dos horas. Se baila «espontáneamente» porque cada persona saca o es sacada a bailar, intentando dejarse llevar por el compás y guiándose con el compañero en esta «danza del abrazo» — como la llaman sus participantes —. En las oportunidades en que concurrí, me interesó, además de participar de la jornada, entrevistar a algunos bailarines habituales, a espectadores que nunca se han animado a participar pero sí van a observar, y a algunos de los organizadores. Todos ellos concuerdan en que esta Milonga es arte, por entenderla como «posibilidad de que la gente se exprese», que es «muy liberadora», «sensual», y permite «abrazar a un desconocido y dejarse llevar por la música». En cuanto al factor del lugar — la plaza —, algunos bailarines dijeron que favorece el aspecto «liberal», la diversión, la mezcla entre bailarines de diversas edades sin y con experiencia, así como la poca cantidad de prejuicios, que sí están establecidos en este baile cuando ocurre en un salón (parejas heterosexuales, códigos de vestimenta y comportamiento, etc.).

Al mismo tiempo que transcurría la Milonga, encontré bailarines ensayando lo que denominan «Locking», un estilo particularmente callejero o urbano que se vincula a la cultura del Hip Hop. Son integrantes de un grupo llamado «Magna Crew» que ha competido profesionalmente en diversas partes del mundo (regional e internacionalmente). En ese momento, planeaban presentar una coreografía grupal en la Plaza del Entrevero (a la que no pude asistir). Como característica destacable de su práctica artística, fueron los únicos bailarines en la calle que no utilizaron música al ensayar. El estilo de su baile es el que más se encuadra dentro del adjetivo «callejero». Una de las posibles razones de ello es que el baile callejero se suele relacionar con los estilos del «Hip-hop» y derivados que surgen propiamente en la calle (no es el caso de la milonga, el tango, la danza ballet, moderna y contemporánea que encontré en otras plazas).

Sobre la calle 18 de julio, con cierta frecuencia semanal, contratados por un restorán, baila una pareja de tango. Se trata de un tango mucho más clásico, «de salón», con ciertas reglas de vestimenta, peinado, estilo, etc. La pareja es estable, es decir, suele practicar la danza asiduamente, y son llamados para «entretener» a los consumidores (no estoy segura de que los contraten).

Con motivo del Día internacional de la danza (el 29 de abril), la academia de ballet Orlama Jazz decidió presentar coreografías interviniendo la Plaza Libertad. La performance fue una adaptación a la calle de una obra que habían presentado en un teatro. Algunos aspectos a destacar son la decisión de tener un vestuario común (una remera con la insignia de la academia) y de bailar un estilo moderno, aunque con mucha técnica del ballet.

Otra intervención similar, denominada como «flashmob» por sus participantes, tuvo lugar en la Explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo realizada por la academia «Gala Ballet». En este caso, el motivo fue distinto: promocionar la academia entregando *flyers* de la misma a los espectadores y a la gente que pasaba (que todavía no me atreveré a llamarlos espectadores). Como en el caso anterior, según relataron los bailarines, fue una oportunidad de mostrar lo que habían presentado en un teatro, adaptado a la calle. En este caso, su ropa fue informal y no uniformada, apreciándose combinaciones de «tutú» con «champions». La decisión de bailar ballet clásico fue impactante a mi gusto, aunque también se incluyeron danzas de estilos más actuales. En ambos casos, la música que bailaron fueron canciones en inglés, de un número masivo de oyentes, de mucha popularidad.

Por último, un grupo de bailarines de un estilo derivado del Hip-Hop que denominan «*breaking*» o «*break-dance*» suele juntarse en la pequeña explanada del Banco de la República Oriental del Uruguay (BROU) en 18 de Julio y Minas. En el mismo lugar, bailan parejas de tango-milonga. Los grupos de bailarines con sus dos estilos de danza se van turnando los lugares para bailar: a veces van a la Plaza Líber Seregni, y otras van a la explanada del BROU. El grupo de tango-milonga se llama «Milonga La Clandestina» y suele reunirse en las noches de los sábados y lunes en la Plaza 33 Orientales.

1. EL TÉRMINO «DANZA»

En esta parte de la investigación, se presentarán determinados conceptos y definiciones vinculados con la danza que sucede en la calle.

1.1. CONCEPTOS, DEFINICIONES E INTENTOS DE CARACTERIZAR EL TÉRMINO DANZA.

Cuando observamos a una persona y decimos «esa persona está bailando», ¿qué decimos? Intuitivamente podemos decir que en todo baile/danza hay:

1. Cuerpo(s)
2. Movimiento
3. Intención/Voluntad
4. Técnica/Estilo

¿Es esto suficiente? ¿Son estos cuatro elementos suficientes y necesarios para la danza? ¿Estos elementos, por sí mismos, hacen de la danza un arte? ¿Qué es la danza? ¿Hay algo de específico en ella, que la distinga de otras prácticas artísticas y no artísticas? ¿Por qué es (o no es) arte? Algunas de estas preguntas no serán respondidas en este trabajo, sin embargo, se intentará profundizar en una de ellas: ¿qué es la danza?

Al realizar un trabajo de extensión universitaria, en la calle, en las plazas, al observar los eventos de danza/baile, se parte de cierta noción, prejuicio o preconcepto de lo que es y no es danza. Esto se debe, simplemente, al hecho de observar determinados cuerpos en movimiento con cierta intención artística, y no observar otros. No

se consideró danza a un cuerpo caminando por la calle con el objetivo de llegar al otro lado de la vereda; sería absurdo, pues todo movimiento intencional sería danza, por lo que no habría nada de específico en este arte o práctica, y no podríamos distinguir la danza del caminar cotidiano. Cuando vemos a alguien bailar, percibimos cierta especificidad en sus movimientos: un estilo particular, una técnica adoptada u otra característica específica. ¿Cómo entender, si se puede, las diferentes danza/bailes consignadas en el ítem anterior?

Para Carlos Pérez Soto, «es más prudente [...] tratar de determinar en general más bien el campo semántico del término "danza" que su definición. Es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso establecer a propósito ciertos criterios que limiten su uso.» Más allá de la creencia de este autor acerca de la imposibilidad de establecer una definición precisa del término «danza», lo importante es poder entenderse, intersubjetivamente, cuando hablamos de esta. Propone una caracterización interna, por «la clase de cosas que ocurren en ella misma, [...], cuando ocurre.», y no de manera externa: «por su función, por su origen, por los contextos y usos que la rodean». Considera a «la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas», estas pueden ser «marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia.» La cercanía de estas con la danza se debe a que, con frecuencia, son usadas en ella o la danza aparece en su ejercicio. (2008: 17-19).

Los intentos intuitivos de establecer ciertos elementos básicos, a modo de criterios analíticos, que se presentan en la danza coinciden en parte con los que establece Pérez Soto: 1. se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o completos; 2. La materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color [...]. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra; 3. Hay una relación de hecho especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea esta una relación específica o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no. Se agrega un elemento más, entonces: la relación de los cuerpos que danzan, que se mueven (intérpretes) con una persona que ha ideado estos movimientos (coreógrafo) y un público.

Integrando los elementos propuestos intuitivamente con los criterios establecidos por Pérez Soto, contamos con cinco elementos:

1. Cuerpos humanos
2. Movimiento
3. Intención/Voluntad
4. Estilo/Técnica
5. Relación intérprete-coreógrafo-público

El primer criterio de Pérez Soto «permite descartar las ideas vagas y meramente poéticas del tipo «todo es danza» o ‘las aves danzan’». El segundo criterio es estético; el autor establece algo propio del arte de la danza: el movimiento. A esta «materia» propia del arte de la danza la caracteriza conforme a flujo, energía, espacio y tiempo; también el movimiento se caracteriza por el modo en el que estos factores suceden en un cuerpo humano. Estos caracteres son inseparables. El tercer criterio toma a las obras de danza «como una creación [...] triple, [...] que debe darse, y ser considerada, en tres términos. Por un lado la experiencia conceptual de un coreógrafo», que se hace efectiva cuando se transforma en movimiento: «Los movimientos son significantes, [...] pero no significan nada en sí mismos. Y también, estos significantes son ideas, no movimientos en sí mismos.» Si bien esta experiencia conceptual puede ser explicable o no, racional o no. El intérprete, por su parte, «opera como soporte de un concepto», pero «pone sus propios conceptos en el resultado.»

Igualmente, con un intérprete y un coreógrafo no basta:

[...] en rigor, no hay danza de manera efectiva hasta que el acto creativo no se completa con el espectador, que en su experiencia receptiva se conmueve [...] y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete. [...] Aunque no lo veamos desplazarse, debemos aceptar que el espectador que efectivamente asiste a la danza se mueve (2008: 20-22).

Con esto el autor refiere a que el espectador se con-mueve.

En este sentido, coincide con Rancière:

En teatro, ante una performance, como en un museo, una escuela o una calle, jamás hay otra cosa que individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de los actos y de los signos que se les enfrentan y que los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra [...] Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad [...]. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado (2010: 22-23).

Paul Valéry, con respecto a la definición de danza dice:

La Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica. [...] la creación artística no es tanto una creación de obras como una creación de la necesidad de las obras; pues las obras son productos, ofertas, que suponen demandas, necesidades. [...] La danza, [...] es solamente una forma del tiempo, es solamente

la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular. [...] Esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. [...] un estado que sería solo de acción. [...] sus límites de duración no le son intrínsecos; son los de las conveniencias de un espectáculo; [...] cesa, no por la consumación de una empresa, puesto que no hay empresa, sino por el agotamiento de otra cosa que no está en ella. [...] podríamos considerarla [...] una manera de vida interior. [...] una acción que se deduce, luego se separa de la acción ordinaria y útil y finalmente se [le] opone.

Y para culminar su descripción «metafísica» de la danza, o el «estado danzante», agrega:

Este arte, lejos de ser una fútil distracción, lejos de ser una especialidad que se limita a la producción de algunos espectáculos, al entretenimiento de los ojos que lo consideran o de los cuerpos que se entregan a él, es simplemente una poesía general de la acción de los seres vivos: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo que posee un objeto, cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le plantea, en las metamorfosis que obtiene, en los desvíos que solicita y que le alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común. (1990: 173-186)

Es de destacar en su relato que la motivación de la danza se halla en la vida práctica misma, pero no es la danza ya, esa vida, sino otro tiempo, otro espacio, otra forma de ser. Es una esfera de vida lúcida y apasionada, que no implica solamente un cierto ejercicio, entrenamiento, arte ornamental o juego de sociedad; es un arte fundamental, universal y antiguo, que implica vivir usando potencias del cuerpo que no son las requeridas para nuestras necesidades, nuestros finitos actos útiles.

Agregando el elemento del espacio-tiempo, que introduce Valéry, son seis elementos que caracterizan el campo semántico del término «danza»:

1. Cuerpos humanos
2. Movimiento
3. Intención/Voluntad
4. Estilo/Técnica
5. Relación intérprete-coreógrafo-público
6. Creación de un espacio-tiempo, resultante de un estado que es solo de acción, un «estado danzante» (1990: 180).

2. LA DANZA COMO PRÁCTICA SOCIAL EN LA HISTORIA DEL ARTE.

Retomando con Pérez Soto y el quinto elemento, la creación triple de la obra de danza, interesa citar:

Es importante [...] el equilibrio que he establecido aquí entre coreógrafos, intérpretes y públicos no es reconocido generalmente [...] cada gran tradición en danza se caracteriza, entre muchas otras cosas, justamente por privilegiar a alguno de estos actores y ponerlo como centro del acto creativo de maneras más o menos excluyentes. Notemos, por último, que en este concepto interno de lo que es danza caben perfectamente al menos dos prácticas sociales que, por otras razones, es necesario distinguir: la danza que se ejerce como arte y el baile común, que cumple socialmente otras funciones. (2008: 23)

Se puede apreciar en la selección de eventos que solo se encuentra danza ejercida como arte en los casos de las academias de ballet y la pareja de tango del restorán, a pesar de que este arte se dé en un ámbito social y público, ya que la danza es presentada como obra acabada, para ver y mostrarse. Por tanto, esta danza ejercida como arte tiene la característica de poner a los intérpretes —y al coreógrafo, ya que bailaron coreografías— en el centro de la obra, a pesar de ser mostrada en público y en la calle. Pero en otros eventos, específicamente en la Milonga Callejera y en la Milonga «La clandestina», hay una danza social que incluye a todo público que quiera sumarse al baile, y de esta manera, cumple cierta función social (una de ellas sería conocerse con otros bailarinas, y/o integrar una comunidad del tango, etc.). Igualmente, con respecto al «baile común», Pérez Soto no profundiza en el concepto, pero se lo puede diferenciar de lo que anteriormente se ha señalado como «danza social» (en el caso de la Milonga Callejera y la Clandestina) de bailes «comunes» en discotecas, donde no hay una intención explícita de priorizar ciertos estilos de movimientos —es decir, que prevalezca el movimiento ante la sociabilidad— y por tanto, esto no nos permitiría identificar aquello que sucede (el «baile común») como «danza».

En consecuencia, podemos decir que la distinción que se establece entre baile y danza tiene que ver con la distinción entre danza como arte (danza) y danza social (baile). Pero esta distinción, supuestamente analítica, no es útil para el ámbito de la calle, donde ambas tienen lugar (tanto la «danza» como el «baile»); y, además: ¿qué danza callejera puede no tener una función social? Parece que ninguna, si entendemos que en la calle, como el quinto elemento incorporado explícita, el espectador es un creador de la obra, y la calle es un espacio donde el espectador completa la creación artística, y además el caso de la danza social, es invitado a participar.

2.1. TRES CONCEPTOS DE OBRA DE ARTE, TRES ESTILOS DE DANZA

Hay tres conceptos de obra de arte que se vinculan en la consideración de qué es la danza, según Pérez Soto. En primer lugar, «la estética de lo bello», que pretende indagar en las condiciones que nos permiten afirmar que algo sea bello, y por lo tanto, arte (como es el caso de Platón, Hume, Kant, etc.). En segundo lugar, «la estética de la expresión», en la que la obra de arte se constituye por expresar la subjetividad humana. «En esta idea el arte es esencialmente un modo de comunicación y la obra alcanza su objetivo profundo cuando logra «decir» algo. [...] Unos ponen el

énfasis en las emociones y sentimientos» (denominados expresionistas), «otros en la comunicación de ideas y conceptos» (denominados expresivistas). En tercer lugar, «la estética del señalamiento» centrada en que «la idea de lo que hace que algo sea considerado como arte es en realidad que sea señalado socialmente como tal. [...] tratando de desafiar los criterios estéticos de la institución museo, tratando de mostrar que en realidad son arbitrarios, establecidos socialmente, artistas de vanguardia llevaron al museo objetos triviales, incluso «festas» o absurdos [...]». Los artistas no cumplieron su cometido, ya que ahora cualquier objeto «feísta» que quiera señalarse como «arte», debe pasar por un museo, por tanto, la institución arte sigue siendo la que tiene la autoridad de señalar algo como «obra de arte». En esta estética, el énfasis se coloca entre la obra y el público y no entre la obra y el creador. «Si los partidarios de la estética de la expresión lograron explorar y ampliar los medios expresivos de cada arte, los que practicaron la estética del señalamiento llamaron en general a problematizarlos y transgredirlos. Si los primeros profundizaron lo propio de cada disciplina artística, estos otros buscaron transgredir los límites entre cada disciplina [...]» (2008: 25-27).

El autor sostiene que en el siglo XX se puede relacionar el estilo académico con la estética de lo bello, el estilo moderno con la estética de la expresión, y las vanguardias con la idea de la determinación histórica y social sobre lo que es el arte, es decir, con la estética del señalamiento. Estos «estilos» se refieren a estilos de danza: académico es danza clásica (diversos ballets, y folklore), moderna son diversas técnicas de artistas (como Graham, Duncan, Denis, Humphrey, Weidman, Wigman, Holm, etc.).

2.2. VANGUARDIAS EN DANZA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CALLEJERO Y LOS ESTILOS EN LA DANZA

Para intentar demarcar el «estilo vanguardista», Pérez Soto comenta: «El sentido de la acción artística se dirige hacia el arte mismo, y solo el espectador puede completar esa operación. Ahora, más que nunca, el espectador está implicado. Sin él simplemente no hay obra.» Y agrega:

Para la vanguardia en danza no hay movimientos mejores o peores, más o menos adecuados. Todo movimiento humano es válido en danza. [...] Mientras el modernismo pasó de la rebelión ante la técnica académica a la elaboración de sus propias técnicas, la vanguardia, mientras existió como tal, rechazó toda técnica, toda escuela, toda convención que se presentara como permanente. Danza de torpes, danza de gordos, de discapacitados, de ciegos, de frágiles o energéticos, a los que no se les imponen supuestos o límites para hacer arte. Todos pueden hacer arte con la danza. Propiamente arte, no el uso del baile como medio terapéutico o como medio de sociabilidad. Al valorar toda corporalidad se diluye la diferencia entre el intérprete y el público, y esto va acompañado de un profundo cambio en la situación escénica. Para la vanguardia es posible hacer danza en toda clase de espacios. Gimnasios, plazas, calles, museos. El efecto es siempre que se diluye el límite que separa a la obra

del público. Todo en la obra está a la vista, no se trabaja ni la ilusión escénica, ni una perspectiva determinada para verla. Eventualmente el público puede intervenir. Tal como se han democratizado los movimientos y los cuerpos se democratiza también el espacio. No hay "puesta en escena". Se baila en un espacio común, que es de todos, que está en principio abierto a la participación de todos. [...] El sentido político de estas experiencias cambia esencialmente la relación entre arte y política que había establecido el modernismo. Mientras los modernos bailan para la gente (para los obreros, para los campesinos, para la política), la vanguardia, en sus expresiones más políticas, baila con la gente. No enfrente a ellos sino entre ellos, con ellos. El sentido político de un evento así no surge del mensaje sino de la danza misma. Más que arte al servicio de la política se trata de un arte que es político en él mismo. Sus actos, su ejecución, resulta un acto político. Desde luego la obra deja de ser un espacio especial, acabado, donde todo ya está previsto y "al servicio de". Se impone la improvisación a toda escala. [...] Las obras nunca ocurren de la misma manera, tienen una vida propia, van cambiando o incluso mueren. Se trata de obras efímeras, que se rebelan contra la idea de arte trascendente y de la presentación de danza como momento espacial, que son comunes al estilo moderno y al académico. [...] En este contexto se diluye también la diferencia, siempre aristocrática, entre arte y artesanía. El baile común pertenece por derecho propio al arte de la danza. Pero esto tiene que ver con un tema más general, que es el proyecto de fundir el arte con la vida. [...] Las obras son actos de la vida misma, están en la lógica de su continuidad y sus vaivenes. El artista es uno más, sin aureola ni pretensiones de originalidad y genio. Todos pueden, y en muchos sentidos deben, ser artistas.» (2008: 113-115).

Aquí se marca la diferencia entre la danza académica, que ocurre en un concepto mental (ideal, que nunca podrá ser perfectamente imitado) del coreógrafo, y la danza moderna, que ocurre en el cuerpo de los bailarines (conectando su subjetividad con el contenido a expresar). Ambas difieren con la sensibilidad postmoderna de la vanguardia postmoderna, donde «la danza ocurre en esencia en un entorno social, en la relación ejecutante-público; no puede completarse sin la participación activa del público, está ligada a todas las características de ese entorno real, no solo a las corporales, sino sobre todo a las relaciones sociales que se dan en él.» (2008: 116)

En un sentido, todas las obras que pude apreciar en la calle son vanguardias porque desafían al espectador pasivo para romper o intervenir con su dinámica habitual e interponerse en su vida rutinaria y rompen así la separación obra-público. La obra se diluye en la vida cotidiana, ya no hay un «estado danzante», como dice Valéry, que está separado, sino que se mezcla en la vida práctica. Además, son vanguardistas en tanto son efímeras, porque interrumpen y luego se desvanecen, dejando un impacto invaluable e intangible. Desafían intrínsecamente la relación entre intérprete y público ya que se sitúan ahí, justo donde todos somos espectadores: en la calle. En cuanto al movimiento en estas danzas, hubo gente con más o con menos experiencia, pero todas ellas conformaron el rol de «artistas». Todos los movimientos en la calle son

considerados válidos. A su vez, cuando se baila en el espacio público involucramos inmediatamente a los demás para que miren, pero si no miran, entonces, no hay tal obra (ni acabada ni inacabada). Esa es la implicancia y, en cierto sentido, la complicidad, el lazo de tensión, entre «artista» y «espectador»; uno sin el otro no es sí mismo. Y subyace entre ellos una igualdad de condición física y en general, de posibilidades, que hace sentir al «espectador» que no es tal, que bien él podría ser ya un «artista». En otro sentido, existen muchos problemas en considerar que estas aparentes vanguardias que se experimentaron en la calle no dejen de ser danzas académicas o modernas o, al menos, ser ambas cosas al mismo tiempo. Esto se podría entender a través de los estilos mezclados («híbridos», como diría Néstor García Canclini; 2001): influencias del ballet (estilo académico), de las técnicas modernas (estilo moderno) y del estilo vanguardista (por la intención de ruptura entre público e intérprete-obra).

Las academias de ballet usaron un ámbito espacial callejero pero dieron a los espectadores la impresión de estar en un escenario. Los escenarios fueron la Plaza Libertad y la explanada de la IMM. En la Plaza Libertad, en la que delimitaron cierto espacio para bailar, las entradas y salidas de los «intérpretes» sucedieron en un espacio visible, al contrario de lo que sucede en un escenario. La explanada de la IMM también sirvió como «soporte» espacial de la ejecución, de un modo muy similar. En el caso de los bailarines de tango del restorán, tenían un soporte de madera que los elevaba muy levemente, pero no los hacía bailar sobre la vereda. También hay una clara preferencia por la técnica en los tres casos mencionados, en los que no todo movimiento es válido y no toda persona es apta para bailar, sino que hay conocimiento de la técnica, y esto permite o da lugar a que éstos sean los «intérpretes» y no otros, o el público en general.

Por el contrario, en la Milonga callejera y en «La Clandestina» hay una invitación explícita para bailar, bailar todos juntos y romper con «los que bailan» y «los que miran». En contraste con estos eventos, en las presentaciones de las Academias de Ballet, a pesar de poner en tensión la relación «intérprete-público» y mezclar la obra con la vida (en el sentido en el que lo hacen las vanguardias), no parece haber un «bailar con la gente» y sino un «bailar para la gente» (propio, según Pérez Soto, de la democratización del baile que impulsó el estilo moderno). En las milongas está implicada la técnica del tango-milonga pero desde la improvisación, es decir, desde el fluir de una danza que puede resultar en cualquier cosa, pero igualmente posee un código de movimiento.

2.3. LA VANGUARDIA EN SU ETAPA ACADÉMICA Y SU RELACIÓN CON LA CALLE

A partir de los noventa, «la danza de vanguardia vuelve del gimnasio y la calle al teatro y el auditorium.» Y en consecuencia,

ha implicado también el abandono de la idea de obra efímera, irrepetible o, más bien, su reemplazo por una curiosa retórica de lo efímero que va acompañada por la

obsesión por el registro, cuestión que, como es obvio, anula la pretensión de lo efímero. Esta contradicción curiosa, que afecta de manera universal al amplio mundo de la performance contemporánea, da cuenta del abandono del tema vanguardista de la fusión entre arte y vida. La obra vuelve a ser un evento, un objeto o un momento especial, ejecutado por especialistas, que eventualmente interviene, irrumpe, en la vida común, pero que no forma parte de ella de manera sustantiva. Este cambio, a su vez, es un signo del cambio ocurrido en la idea que se tiene de la relación entre arte y política. [...] es un paso del rupturismo político a la provocación del espectador, que puede tener o no una retórica política. [...] la vanguardia academizada reintroduce el coreógrafo directivo, el ejecutante con alta destreza y, como consecuencia, la reducción del público a espectador.» (2008: 118-120).

En este fragmento, el autor nos induce a cuestionarnos la reproductibilidad de la obra de arte, cuestión que también se presentó anteriormente en el filósofo Walter Benjamin². Para Benjamin, esto causó la pérdida del aura de la obra de arte.

En este texto no se examinará en profundidad sus fundamentos y teoría, pero se intenta plantear un problema en la noción de «reproductibilidad». El registro de la obra realizado, y por tanto, su posible reproductibilidad, no permitiría afirmar, en lo que refiere a la danza callejera, que «la obra ha sido captada enteramente por un dispositivo». Con esto refiero a que el «público» o «espectador» de la obra (salvando las diferencias que claramente expone Pérez Soto) que sucede en la calle no está delimitado por un espacio físico apreciable al momento de «registrar» la obra. Es decir, la obra interviene con el paso de muchas personas, y puede ser vista por personas que viajan en autos, ómnibus, y no pueden terminar de verla, pero son «espectadores» de algo. De «haber visto algo» a ser «espectador», quizás se pueda establecer alguna diferencia. Pero la obra, igualmente, puede tener un impacto, una irrupción en la vida de alguien que, por un momento, la vio; la vio y se impactó en el caso de que dicha persona se haya dejado con-mover por la obra.

Es claro que los fenómenos de danza que se presenciaron tuvieron espectadores, sobre todo cuando fueron obras fijadas y acabadas. Por tanto, junto con el criterio de poner en tensión la relación intérprete-público e intérprete-obra, podríamos hablar de ellas adjetivándolas como «vanguardias académicas», según la lógica del autor Pérez Soto. Voy a exceptuar el término, por el momento, para el caso de la Milonga Callejera y la Milonga «La clandestina», ya que insisto en que la «obra» (si hay tal cosa) no es repetible, ni cerrada: te invita a participar en ella, y con ello, a ser modificada constantemente.

Para comprender mejor esta «genealogía» de la relación que han tenido las vanguardias con la política, el autor resume:

Esto hace entonces que mientras las vanguardias políticas cuestionaron y tendieron a borrar los límites entre las artes, las obras de la vanguardia academizada hayan

2 Benjamin, Walter. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires.

vuelto al límite gremial (plástica, música, danza) o se presentan como trabajos interdisciplinarios, en que cada especialista pone (y defiende) su experticia. Es el caso de la colaboración entre artistas visuales y coreógrafos en la video danza, o en las nuevas formas de performance. [...] en la medida en que la relación entre arte y sociedad ha cambiado, el sentido esencial de la relación entre arte y política también cambia. Del "arte para la política", típico del modernismo, a la idea de "arte como política" propuesto por las vanguardias históricas, se pasa a la "política del arte". A una política en que el tema es el arte mismo, no el mundo en general, y en que lo que se subvierte y reclama tiene que ver con las instituciones artísticas, dentro de cada gremio, que los críticos han establecido, y que otros artistas y críticos quieren impugnar. En esta "política del arte" la retórica de la política general, de la que tiene como referente a la sociedad en general, ocupa un lugar muy importante pero no sustantivo. Contribuye a articular y vehicular discursos, pero no es ni la motivación ni el sentido real. El referente efectivo y endogámico es el arte (burocratizado) mismo. Por supuesto el efecto de esa política del arte sobre la política en general puede ser perfectamente nulo. [...] Desde un punto de vista más técnico, sin embargo, el asunto es en qué sentido puede ser político un arte que no quiere ponerse "al servicio" de la política, y que ha proclamado justamente su opción por la no referencialidad. Es decir, en qué sentido puede ser política una postura que no solo quiere ser política, sino que quiere serlo desde la vanguardia. De manera profunda, lo que está implicado en esta pregunta es el problema de la referencialidad [...] El intento de la vanguardia en danza es construir obras en que lo relevante no es el referente externo a la obra sino las referencias internas [...] al propio movimiento. Una obra de danza no referencial es más bien una obra autorreferencial. Trata de ella misma. En su interior los movimientos aluden unos a otros. [...] Una obra de vanguardia no puede ser examinada buscando el contexto más allá de ella misma porque su sentido no surge de manera directa de ese contexto, ni puede ser examinada de manera puramente estructural, porque sus movimientos están siempre en el contexto de los otros movimientos que se han construido en el arte de la danza. [...] En la medida en que el campo intertextual es solo la danza misma, bailar en la calle o en la plaza ya no es relevante, se puede volver al teatro y al escenario a ejercer algo cuyo origen y sentido es solo un grupo de especialistas. [...] El espacio escénico no es ya, por supuesto, un "espacio de representación", del que provienen mensajes o moralejas, sino un "espacio de presentación", en que lo presentado es la danza misma y sus códigos internos. (2008: 123-125).

Con esto dicho, me van quedando pocos fundamentos para pensar que lo que experimenté tiene algo que ver con la vanguardia política o histórica, más bien la podría identificar con esta nueva «vanguardia académica». Reitero que, en la Milonga callejera, en «La Clandestina», en el *breaking* y en el Locking, no todos estaban especializados en la práctica de la danza, sino que se pudo apreciar improvisación y aprendizaje. Al concurrir a la Milonga, bailé teniendo solo una clase de tango, y no «presenté» una ejecución, sino que «representé» movimientos establecidos (me refiero a que fueron practicados) e improvisados.

Por último, para culminar la caracterización de los tres estilos históricos de danza, Pérez Soto enuncia:

Hay academicismo, como tendencia, cada vez que se privilegia de manera notoria una corporalidad particular, caracterizada por la fuerza, la destreza, las convenciones de la levedad, y un ejercicio articulado del movimiento. [...] Cuando aparece o se pone un énfasis particular en la técnica, ya sea como técnica de enseñanza, de ejecución o de composición. [...] Hay modernismo, como tendencia, cada vez que se enfatiza la flexibilidad y la fluidez corporal por sobre la hegemonía de la técnica, cuando se enfatiza el trabajo con el peso, en y hacia el piso, cuando se privilegia la expresividad por sobre la destreza corporal y las simetrías visuales. [...] Hay vanguardismo, como tendencia, cada vez que se impugnan de manera radical las convenciones generales que enmarcan a los estilos académico y moderno, y que delimitan también a la danza como arte en la modernidad. En primer término las convenciones en torno a la corporalidad y el movimiento. Cuando toda corporalidad se considera válida, dentro y fuera del arte, cuando todo tipo de movimientos se consideran como recursos posibles. Hay vanguardismo cuando se tienden a borrar las diferencias entre el espacio escénico y el público, entre el arte y la vida, entre las diversas artes. Cuando se impugnan las relaciones jerárquicas entre coreógrafos, intérpretes y públicos. Cuando se plantean cuestionamientos radicales a las lógicas de lo bello y lo expresivo. (2008: 124-128)

Pero como ya vimos, la situación de las vanguardias se ha modificado, y el autor las adjetiva como «académicas»; no tienen una finalidad en la praxis política sino que se vuelven políticas por tener una política de la danza centrada en la danza misma: todo lo que importa son sus movimientos, sus entramados internos. A pesar del interés sobre los movimientos, en ciertos eventos de danza hay mayor interés por el movimiento mismo y su práctica, pero en otros casos (en las milongas) el interés fundamental parece ser bailar en la calle, dar una «línea de fuga» (como me dijo un participante) a las lógicas de la ciudad, bailar juntos en la «danza del abrazo».

En el capítulo «Danza y política», Pérez Soto dice que en la contemporaneidad:

El arte es político por su forma, no por su contenido. En su función política es la forma la que debe valer como contenido. Es perfectamente posible un mensaje progresista en una forma conservadora. Por ejemplo, "democratizar" el ballet académico "llevándolo a las masas". [...] En el marco actual [...], el espectador no se ve confrontado a otro mundo humanamente distinto, sino simplemente a los modelos de la cultura del consumo... y a su propia torpeza y precariedad frente a esos modelos. De la misma manera, no es el relato o el referente (el tema) el que hace político al arte, sino la congruencia entre ese relato o ese referente y las formas en que se expresa. Es perfectamente posible hablar o expresar las más radicales intenciones en una forma que termine anulándolas como un todo. (2008: 191)

Esto puede ser interpretado como que «lo político» de los fenómenos callejeros se reduce a su lugar: estar en la calle. No tienen otro mensaje más allá de sus movimientos entrelazados. De acuerdo con el autor en su apreciación:

Lo político en el arte es una cuestión de hecho —agrega este autor—, y sus efectos se hacen sentir sobre los ciudadanos (y desde ellos) en una dimensión que no es la del discurso habitual, centrado en el habla y la conciencia, sino en lo que se puede llamar "experiencia estética", arraigada en el ámbito pre-consciente de [...] [la] "espontaneidad estética". La posibilidad de un arte crítico, subversivo, reside en la capacidad eventual de las obras de remover ese estrato de la vida psíquica y suscitar o hacer necesaria en él la experiencia de lo bello. [...] Para que un arte crítico sea posible es necesaria una política de lo bello. [...] Sostengo que la experiencia de lo bello en la modernidad está enraizada en la promesa del placer, y que el placer solo es sustantivo y real cuando contiene un intercambio de subjetividad, cuando se puede estar plena y mutuamente en el deseo del otro. [...] Bajo estas condiciones las tres ideas acerca de qué es lo que hace que un objeto sea una obra de arte, [...] tampoco son incompatibles. Se puede sostener que un objeto es una obra de arte cuando es señalado como tal y sostener a la vez que lo que se señala en él es lo bello. Se puede sostener que el objeto ha resultado expresivo, objetiva y subjetivamente, en la medida en que se señala en él lo bello desde un sentimiento (estético) y como una cualidad (formal). Se puede afirmar a la vez que este acto de señalamiento, plenamente histórico, proviene de un pueblo que ha expresado en esas cualidades formales, de manera «espontánea» (pre-consciente), el horizonte radicalmente utópico de sus condiciones prevalecientes de vida, su promesa, autoafirmadas, de que puede construir un mundo mejor. (2008: 193)

Esas palabras del autor inducen a pensar acerca de cuál sería tal arte en los hechos, o si el arte debe tener tal fin. Todos los fenómenos callejeros que se presenciaron tienen alguna técnica y/o escuela de danza, por tanto, pueden considerarse académicas. La Milonga Callejera no está fuera del campo de la Institución: está avalada por la IMM, y esto conlleva una política cultural pre-formulada. Pero en la praxis (al ser invitada a bailar) noté que se puede afirmar la existencia de una experiencia sensible de placer compartido al bailar.

3. ALGUNAS CONCLUSIONES FORMULADAS EN TORNO A LA DANZA CALLEJERA

Primeramente, entendemos la danza en la calle, en cualquier expresión de la misma, como práctica que tiene un impacto en la persona que la ve y que la danza. Esto es a pesar de su rapidez con que transcurre, cuando es solamente una intervención pasajera y no se da con frecuencia. Dicho impacto puede darse de manera subjetiva, colectiva (entre el «público») o interpersonal (relativo al «intérprete-público»), pero se da siempre cuando la persona que ve la danza se deja con-mover por ella. El impacto social y personal se incrementará cuando dicha danza perdure en el tiempo (cuando se establece como espacio en la calle y adquiere cierta cotidianeidad), o cuando la misma rompa, quiebre, la relación «intérprete-público»; se incrementará en el caso de que sea un impacto «interpersonal» y compartido. Esto se debe a que trascenderá de alguna manera en los sujetos que la han vivido. Y con esto el arte tiene un efecto en la vida de

la persona, y logra un cometido político y social. No estoy diciendo que todo arte callejero deba tener este fin; puede tener el fin que quiera. Pero en términos de lo efímero de su fenómeno y lo que resta de la danza cuando «no esté más», el impacto es mayor en los casos en que transcurre como un evento de libre participación, cuando invita a todo «público-espectador» a participar de la obra. Y el impacto influye en el cometido político del arte, porque transforma la praxis humana y la convivencia social.

Tal vez todo arte es político, o tiene relación con lo político, como afirma Pérez Soto (puede tener una política del arte, ser arte para la política o ser arte en sí mismo político, según lo antes dicho).

Este análisis se centró en las implicancias prácticas de bailar en la calle, y en este sentido, valorando como mayor el impacto socio-político de la danza callejera que logra diluir el supuesto espacio demarcado, como lo creía Valéry, entre vida práctica y vida artística o «estado danzante». La danza en la calle logra diluirse en la vida práctica, estando ahí justo donde todos podemos verla y, en ocasiones, participar de ella.

Por último, la danza en la calle cuando tiene la forma de un espacio de pública participación, espacio compartido que invita al «público» a incluirse en el «estado danzante», es un espacio de ejercicio de ciudadanía, un arte compartido de valor social y político que logra romper con la rutina y la normalidad del espacio público urbano. En este sentido, culminar con una última reflexión de Pérez Soto:

... El arte es subversivo cuando rompe con el continuo represivo de los poderes dominantes desde él mismo, desde lo que tiene de forma bella. [...] Sostengo que hoy una política radical solo puede pasar por exigir justamente lo que el poder global no puede dar: universalidad, reencuentro humano, libertad no administrada, placer efectivo. Y cada una de estas demandas, que se implican unas a otras, está estrechamente ligada a la recuperación del sentido trascendente de lo bello. Es necesaria una política de lo bello, una política del placer, de la universalidad, de la intersubjetividad. Una política que rompa con la aristocratización del cuerpo, que actúa como nudo del sistema de los agrados represivos. Que reivindique el carácter específicamente subjetivo del placer en cuerpos no administrados por la funcionalidad saludable y flexible. [...] En la medida en que la conexión entre liberación, placer y corporalidad está en el núcleo de este arte político, el arte de la danza puede y debe estar en el centro. [...] Una danza política debe criticar centralmente la cultura corporal imperante, oponerse a ser ejemplo de su reproducción. Para esto debe limitar su burocratismo técnico y su afición gimnástica por la destreza en beneficio de un bailar en común, compartido, en que no haya diferencias entre expertos y legos. Debe poner en escena al torpe, al gordo, al ciego, al marginado corporal de todo tipo. Debe bajar la escena al espacio compartido del público, del ciudadano. [...] Sus criterios formales de validación deben surgir de la interacción entre la comunidad de los artistas y la comunidad de los públicos, tratando de diluir la diferencia tajante entre ellas. Una danza política debe criticar la reducción de la intensidad de las emociones a la administración de los sentimientos y, paralelamente, criticar la

reducción de las emociones a cualidades y sobresaltos de los individuos. Las grandes emociones compartidas, el horror ante lo trágico, la exaltación del heroísmo, la conmoción ante lo sublime, la exposición de lo simplemente bello, son viejos temas que hoy resultan necesarios para la política. Para una política que debe revertir el debilitamiento de la «espontaneidad estética" y fomentar un interior complejo, que pueda ser un fundamento para la autonomía.(2008: 194-196)

BIBLIOGRAFÍA

- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Madrid: Casimiro.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

WILSON Y EL MONUMENTO INVISIBLE

MARÍA AGUSTINA BALEA BREA¹

PABLO SEBASTIÁN DÍAZ GARCÍA²

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge a propósito del segundo parcial de la asignatura Historia del Arte IV del Instituto de Profesores Artigas. Para su realización, tomamos como objeto de estudio el monumento a Wilson Ferreira Aldunate de la Explanada Municipal de la Intendencia de Montevideo. ¿Cómo llegamos a él? La docente sugirió que tomáramos un tema que tuviese relación con investigaciones pasadas y, ante la recomendación, uno de los compañeros sugirió que se trabajara con el monumento, dado que la compañera había hecho una investigación respecto al discurso de la Explanada del día 1ro de diciembre de 1984.

El primer acercamiento que tuvimos lo hicimos por internet. Lo primero que nos llamó la atención fue que, para ser un caudillo del Partido Nacional, su monumento no fuese una escultura exenta. Inmediatamente lo comparamos con la escultura de Aparicio Saravia, que se ha convertido en un lugar de conmemoración y memoria. Lo segundo que nos llamó la atención, fue que para la realización de dicho monumento había sido promulgada una ley desde el Parlamento, lo cual nos parecía extraño.

En un segundo momento consultamos prensa para saber qué repercusión había tenido el monumento y su inauguración. Consultamos puntualmente dos diarios: *El País* y *La República*. En cuanto a la votación y la promulgación de la ley, *La República* le dedica un brevísimos apartado, mientras que *El País* no lo menciona. En fecha de su inauguración ambos diarios le dedican extensos artículos y si bien el monumento es el tema que convoca, *La República* pone el énfasis en el modo en que Tabaré Vázquez, entonces Presidente de la República, fue abucheado por la multitud congregada, mientras que *El País* destaca la participación de todos los partidos políticos en el acto. Más adelante se desarrollará y analizará con minuciosidad los datos aportados por la prensa.

Por otro lado, después del relevamiento de prensa, entendimos que la proximidad de su inauguración, apenas once años, lo que en tiempo histórico es prácticamente desestimable, nos permitía tener un contacto directo con los protagonistas. En un principio pensamos entrevistar a los arquitectos ganadores del concurso público,

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

2 Instituto de Profesores Artigas.

a Francisco Gallinal, presidente de la comisión parlamentaria y a Mariano Arana, intendente de Montevideo al momento de la inauguración. Lo cierto es que de esas tres entrevistas, terminamos concretando las dos primeras al entender que eran las más enriquecedoras. En el desarrollo del trabajo se incorporan algunas citas textuales de las transcripciones de dichas entrevistas.

Por último, siguiendo un dato que Francisco Gallinal nos mencionó en la entrevista, fuimos en busca de las actas de las sesiones de la comisión parlamentaria. No pudimos encontrarlas en el Palacio Legislativo y tampoco pudimos contactar a la secretaría de la comisión, que él menciona que puede sernos útil, pero accedimos a las actas de las sesiones parlamentarias tanto de la Cámara de Senadores como la de Representantes, del día en que el proyecto de ley se presenta en discusión.

El trabajo se estructura en subtítulos, en los cuales procuramos partir de los más personal, referente a suposiciones iniciales, para luego elevar el análisis a partir de los datos recabados por los distintos medios. El primer apartado responde a una pregunta inicial ¿hay un monumento a Wilson Ferreira Aldunate? Recorre la idea original, el transcurso parlamentario y el concurso público. El segundo apartado responde a la obra en sí, sus materiales, la inspiración de los arquitectos y la imagen utilizada en la proyección del monumento. El tercer apartado aborda la invisibilidad del monumento, incorporando aspectos sociales y políticos partidarios.

¿HAY UN MONUMENTO A WILSON FERREIRA ALDUNATE?

El monumento a Wilson Ferreira Aldunate se inauguró el 16 de junio del 2005. Tiene ya once años, y sin embargo, dos de los tres integrantes de este equipo desconocían de su existencia. Este desconocimiento se ha repetido sistemáticamente cada vez que lo hemos comentado con otros compañeros: nadie sabía de su existencia. Con lo cual, podemos decir que hay una falta de conocimiento importante al respecto, aun cuando se encuentra en la Explanada Municipal, punto neurálgico de la ciudad.

Cabría preguntarse entonces, a qué se debe ese desconocimiento. Podríamos decir, en primera instancia, por el monumento en sí. Como se ha mencionado, no se trata de una escultura exenta, clásica de un político nacional como estamos acostumbrados a ver, como lo son los monumentos a José Batlle y Ordóñez, Aparicio Saravia y Luis Alberto de Herrera, sino que se trata de arte abstracto. En el siguiente apartado se analizará la obra a detalle.

Como se ha mencionado anteriormente, el monumento fue erigido a partir de la promulgación de una ley, lo que en su momento nos resultó extraño. El proyecto de ley surge en la Cámara de Senadores el día 12 de julio del 2000 y fue propuesto por un grupo de senadores del Partido Nacional como Francisco Gallinal, Carlos Garat, Guillermo García Costas, Julia Pou, Luis Alberto Heber, Jorge Larrañaga y Juan Ignacio Mangado. Se proponía en dicho proyecto la creación de una comisión

nacional de homenaje a Wilson Ferreira Aldunate, que tendría por objetivo último la erección del monumento. A propósito de la idea, Gallinal en la entrevista menciona que se materializa «el día que yo ingreso al Senado por primera vez. Y como homenaje a Wilson, ingresó al Senado y simultáneamente presentó un proyecto de ley».³

En su primer artículo, el proyecto de ley dispone que el monumento debe ser erigido en la Explanada de la Intendencia de Montevideo. En la exposición de motivos se menciona que el monumento debe ser erguido allí, puesto que «la Explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo fue el escenario donde se desarrolló, la madrugada del 1ro de diciembre de 1984, una de las jornadas políticas más significativas de la historia del Uruguay de los últimos tiempos». ⁴ Se refiere, desde luego, al discurso que Wilson Ferreira Aldunate dio esa fecha. El propio documento menciona que el discurso marcó un antes y un después, «tanto para la política nacional, como para el relacionamiento entre los partidos políticos y la forma en el ejercicio del gobierno».

Asimismo, como motor principal del proyecto, Gallinal menciona, sin embargo, que no es solo por el discurso, sino por

varias razones. Primero, porque es el día en que él se reencuentra efectivamente con el pueblo uruguayo después del exilio y los cinco meses y medio de prisión. Segundo, porque fue, dicho por sus propios familiares, el momento más feliz de su vida, por todo lo que significó la recorrida desde el cuartel de Trinidad hasta Montevideo [...] Y tercero, por el contenido del discurso.⁵

El proyecto de ley fue votado en la Cámara de Senadores por unanimidad, lo que deja de manifiesto la trascendencia que tuvo Wilson como figura política más allá de posturas partidarias, como las intervenciones parlamentarias demuestran. Esto se ve reflejado particularmente en la intervención de Rafael Michelini, senador frenteamplista, que se pregunta:

¿Qué dirán sus captores, aquellos que lo desterraron, lo encarcelaron, que lo persiguieron junto con su familia y amigos, blancos y no blancos? A muchos años de haber fallecido, estoy seguro que el Senado de la República, y la gran inmensa mayoría de los uruguayos, comparten el mismo sentimiento de que él está presente hoy y ahora [...] sé que estoy votando un proyecto de ley, pero en el fondo, en lo más íntimo de nuestro corazón, estamos votando un homenaje.⁶

Por otra parte, el senador Juan A. Singer menciona que «el Partido Colorado va a votar con mucho gusto, como Wilson lo merece».⁷

3 Francisco Gallinal, ex Senador de la República, Carrasco, 13 de octubre del 2016, entrevistado por Agustina Balea y Luis Bianchi.

4 Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores n° 34. Tomo 402. 12 de julio del 2000.

5 Francisco Gallinal, ex Senador de la República.

6 Intervención del Senador Rafael Michelini. Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores n°54. Tomo 404. 10 de octubre del 2000

7 Intervención del Senador Juan A. Singer. Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores n°54...

Ahora bien, desde la votación en Cámara de Senadores hasta su ingreso en Cámara de Representantes transcurrieron casi nueve meses. El Diputado Gustavo Borsari Brenna, perteneciente al Partido Nacional, menciona en la sesión de cámara del miércoles 14 de marzo del 2001 que es de su especial interés, así como del Partido, hacer coincidir la consagración del proyecto de ley el día del aniversario de su muerte, el 15 de marzo.⁸

En el informe de la Comisión de Constitución, Códigos, Legislación General y Administración de la Cámara de Representantes, con fecha del 26 de octubre del 2000 pero leída en la sesión del 14 de marzo del 2001 se expresa que:

Es trascendente que el Poder Legislativo de nuestro país se aboque a la aprobación de este proyecto de ley que hará justicia con uno de los hombres que habiendo pertenecido al Partido Nacional hoy es de todos los uruguayos. Si el proyecto se transforma en ley, los uruguayos tendremos un lugar en donde honrar la memoria de uno de nuestros ciudadanos más ilustres del siglo XX.⁹

Llegado a este punto, nos parece interesante mencionar que, más allá de las razones que expone el ex senador Gallinal respecto al emplazamiento del monumento, la Diputada Margarita Percovich, del Frente Amplio, en su intervención parlamentaria menciona que:

La elección del lugar no es buena, más allá de lo simbólico que es para el Partido Nacional y para todos los uruguayos. Se trata de un lugar que desde el punto de vista visual y urbanístico está absolutamente poluido de elementos; habríamos querido una posición y un lugar más decoroso para la figura de Wilson, para que fuera identificado de otra forma. Ese día [se refiere al 10 de octubre del 2000, día en que el proyecto de ley ingresó a la Comisión de Constitución, Códigos, Legislación General y Administración de la Cámara de Representantes] propusimos que los técnicos del Partido Nacional —que los tiene y de muy alto nivel— nos asesoraran sobre alguna otra alternativa mejor. Lamentablemente, no tuvimos oportunidad de hacerlo.¹⁰

Se retomará lo planteado por la Diputada más adelante.

El proyecto de ley dispone el llamado a concurso público y abierto, el cual disponía de un presupuesto tope, otorgado por el Poder Ejecutivo. Esto significa que, al no licitarse, los tiempos del proyecto se acortaron. «creo que el beneficio mayor que tuvo, es que al mes de haber estado el fallo ya estábamos comenzando la obra,

8 Intervención del Diputado Borsari Brenna. Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes. 14 de marzo del 2001, pág. 39.

9 Informe de la Comisión de Constitución, Códigos, Legislación General y Administración de la Cámara de Representantes. En Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes, 14 de marzo del 2001, pág. 54.

10 Intervención de la Diputada Percovich. En Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes. 14 de marzo del 2001, pág. 66.

porque no se llamó a licitación»¹¹, menciona el ganador del concurso. Por otro lado, cabe mencionar que las bases del concurso iban más allá del monumento a Wilson en sí, puesto que pedían el diseño de toda la Explanada. El jurado estaba formado por la Comisión Homenaje a Wilson Ferreira Aldunate, un representante de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, un representante por los concursantes, uno por la Intendencia de Montevideo y uno por la Escuela de Bellas Artes. El proyecto seleccionado para su realización, fue el presentado por los arquitectos Alejandro Baptista y Alejandro Baptista (hijo).

LA OBRA

El monumento consta de tres placas de hierro y vidrio, caladas y pixeladas, que proyectan en una pared de hormigón blanco la silueta de Wilson, basada en la conocida fotografía que se le sacó al bajar del Vapor de la Carrera en su vuelta a Montevideo del 16 de junio de 1984. Esa proyección está dada por dos motivos: la iluminación natural, dada por la salida del Sol y la iluminación artificial que establecen los focos de luz.

Comencemos por los materiales. A decir de los arquitectos, se utilizó el hierro y el hormigón blanco, considerando que eran materiales duraderos y de fácil mantenimiento. En cuanto al hormigón blanco, fue traído de México porque el portland uruguayo no sirve para estructuras, nos mencionan. Tuvieron especial interés y preocupación en su utilización, no solo por la presencia que genera sino por el especial cuidado que se tenía que tener en la dosificación y en el mecanismo de llenado. Este cuidado responde al hecho de que el hormigón debía ser una buena pantalla para que la proyección generada por las placas de vidrio fuese fiel. Por este motivo, la composición de áridos fue muy precisa. Todo este hormigón tiene una modulación que está dada por las placas fenólicas en una superficie lisa. Los arquitectos explican directamente por qué el hormigón tiene tanta importancia:

El llenado de la placa... esto es un aspecto técnico pero tiene que ver con la imagen final, se debe a que queríamos que la placa blanca quedara perfecta [...] Y bueno... se hizo un llenado especial que implicó un vibrador colocado abajo. Es la única parte del monumento que tiene un enchapado metálico, entonces se fue llenando subiendo el vibrador.¹²

Es importante destacar que la fotografía usada para la realización del monumento es muy icónica y tiene mucho sentido por el significado que tiene. A pocos minutos de volver al país, acompañado ya por dos militares, Wilson se voltea, eleva sus brazos al cielo y hace la señal de la victoria con ambas manos. Es una señal de esperanza y de rebeldía. Sin embargo, según lo que nos comentaron los arquitectos, hubo sectores

11 Entrevista a Alejandro Baptista hijo, arquitecto del monumento, Parque Rodó, 16 de setiembre del 2016, entrevistado por Agustina Balea, Luis Bianchi y Pablo Díaz.

12 Entrevista a Alejandro Baptista padre, arquitecto del monumento...

dentro del Partido que no estuvieron totalmente de acuerdo con su uso, puesto que le encontraban un sentido más derrotista, en tanto fue una señal de su encarcelamiento y, en definitiva, de la pérdida de su candidato de cara a las elecciones de octubre de 1984.. Mencionan, por otro lado, que se les dio la posibilidad de elegir otra fotografía. Estuvieron cerca de elegir una del día del discurso, un día desde luego más feliz, pero optaron por elegir la primera por su importante significado.

Una de las interrogantes planteadas tenía que ver con la inspiración de los arquitectos y si habían tenido alguna referencia en particular, ya que el diseño nos había llamado la atención. Al consultarles, mencionaron que no se habían inspirado en obras precedentes, pero si se encuentran a sí mismos como precursores del pixelarte en el país ya que, hasta ese momento, el recurso no estaba instalado en el ámbito. Sí admiten, en cambio, una inspiración en los proyectos de Cravotto en lo referente al diseño de la Explanada, puesto que el proyecto inicial incluía el diseño de su totalidad.

En lo referido a la obra en sí, es descrita por los mismos arquitectos como una obra abstracta, entendiendo que este tipo de arte se caracteriza por el hecho de que no podemos reconocer nada de la realidad objetiva que constituye el medio normal de la vida, es decir que se trata de un arte que prescinde de todos los elementos figurativos para concentrar la fuerza expresiva en formas y colores sin relación con la realidad visual. No obstante, discrepamos con los arquitectos en tanto sí existe la búsqueda de una figuración. Hay una búsqueda clara de que se reconozca una imagen dentro de la obra, que tal vez a simple vista no sea percibida, pero si al situarse en un lugar determinado de la Explanada. En este sentido, lo curioso del monumento es que, esa proyección de la fotografía en la placa de hormigón, generada por los vidrio, solo puede apreciarse desde la calle Santiago de Chile.

ONCE AÑOS DE INVISIBILIDAD

Volvamos a algo ya mencionado. Han pasado ya once años de su inauguración y, sin embargo, dos de los tres integrantes de este equipo desconocían su existencia. No es un dato menor. Pero el desconocimiento va más allá de su simple existencia, sino que ni siquiera lo podían ubicar dentro de la Explanada.

Cabría señalar, por otro lado, cuál es la función de la Explanada Municipal como espacio público. El espacio público corresponde a aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente. Dicho espacio es representativo para los ciudadanos, tanto en su dimensión físico-territorial, social, política y cultural. El espacio público es hoy el espacio para la materialización del conflicto en sociedades duales y fragmentadas; y de su adecuado tratamiento pueden emerger buenos ejemplos de integración y convivencia, o por el contrario, si en él priman las lógicas del interés privado o la falta de planificación territorial, podremos

vivir en nuestras ciudades la falta de integración y la indefensión de los grupos más vulnerables.

Creemos que la explanada de la Intendencia de Montevideo es fiel reflejo de la concepción de espacio público que nos plantea el autor. Podemos apreciar, incluso, como el objeto homenaje a Wilson Ferreira es un buen ejemplo de esa búsqueda de integración y convivencia entre distintos grupos políticos en el espacio público, especialmente por el hecho de que la Intendencia en el último cuarto de siglo ha sido identificada con otro partido y no, precisamente, el partido Nacional.

A su vez, las continuas reformas y reestructuraciones realizadas en la Explanada en estos últimos años evidencian cómo los gobiernos, en este caso el gobierno municipal, han comenzado a llevar a cabo un redimensionamiento del sector público y una redefinición de sus cometidos. Los espacios locales y regionales cobraron una centralidad política inédita, quizás solamente comparable a la etapa de emergencia del capitalismo y de la burguesía junto con la revolución industrial¹³ Estamos frente a una ampliación de las funciones tradicionales de los gobiernos locales, ahora como actores de su propio desarrollo y con estrategias tendientes a proyectarse externamente y generar ventajas competitivas territoriales.

¿Por qué, entonces, si la Explanada es un espacio de visibilidad que convoca a la población, el monumento no se hace notar? Supusimos muchas cosas. En primer lugar, las luchas de poder por el espacio público entre el Frente Amplio, que hace más de un cuarto de siglo está en posesión de la Intendencia, y el Partido Nacional. Por otro lado, la presencia de la copia de la escultura del David es clave, no solo porque se trata de una escultura renacentista sino porque ha generado antigüedad en la memoria colectiva montevideana, a tal punto que en el concurso se pedía expresamente que el emplazamiento de la escultura no se modificara. Por último, supusimos que la invisibilidad estaba también relacionada con el diseño del monumento en sí.

Ahora bien, en la entrevista con los arquitectos se plantearon estas dudas y, para nuestra sorpresa, ellos mencionaron una intencionalidad al plantear el monumento de ese modo. Dicen al respecto: «lo que se buscaba era la mínima intervención posible [...] Ahí hay una actitud proyectual que parte, digamos, de un pensamiento teórico que tiene que ver con el estudio, ¿no?»¹⁴ De esta intencionalidad se desprenden dos conceptos que ellos entienden clave: el de intervención y el de objeto homenaje.

Respecto a la intervención mencionan que «el ánimo siempre era que generará incertidumbre de qué es, nunca pretendió ser protagonista en el espacio [...] la idea es que haya un público que lo ignore entre comillas y un público que construya la

13 MÉNDEZ RUBIO, Antonio «La dialéctica entre el interior y el exterior en el espacio público». Revista CIDOB d'Afers Internacionals, nº 88. diciembre del 2009.

14 Entrevista a Alejandro Baptista padre.

imagen».¹⁵ Y agregan luego que la idea era que «uno pueda convivir con esas tres placas. Sin embargo, no reconstruir la figura de Wilson. Que la figura de Wilson la reconstruya quien la quiera reconstruir». Como ejemplo de este propósito, ellos mismos comentan que en la foto más entrañable que tienen, aparece un joven sobre la obra haciendo parkour.

En cuanto al objeto homenaje mencionan que lleva ese nombre porque monumento ya te hacía pensar en un busto, una figura, este... o podía inducir a hacer pensar, porque en realidad no tiene porqué. Está lleno de monumentos abstractos en todas partes del mundo, pero digo, el objeto homenaje, incluso, tiene alcance mayor que podía ser algo intangible. Podía ser un audio que sonara...

Ahora bien, consideramos, en un primer momento, que la invisibilidad está también condicionada, no solo desde el aspecto teórico como lo plantearon los arquitectos, sino desde el punto de vista del emplazamiento. Como se ha mencionado, para poder ver proyectada la figura de Wilson en la pared de hormigón blanco, hay que pararse desde Santiago de Chile. Sin embargo, los arquitectos nos mencionaron que, dada la proa que 18 de julio hace con la calle Constituyente, generando una visión panorámica, la figura se podría ver desde ese punto desde 18 de julio.

Dejando de lado lo estrictamente artístico, se podría mencionar que el objeto homenaje estuvo invisibilizado desde la propia inauguración. Como se ha mencionado, para la realización de este trabajo se consultaron dos diarios: *El País* y *La República*. En sus publicaciones del 17 de junio del 2005, el día posterior a la inauguración del monumento, cada diario le dedica un artículo al respecto. Sin embargo, el énfasis es puesto en diferentes aspectos en cada uno de ellos. El artículo de *La República* se titula Larrañaga debió acallar silbidos contra el Presidente Vázquez y refuerza la idea en el epígrafe y en la bajada. El epígrafe reza: «Reacción de simpatizantes blancos durante la inauguración del monumento a Wilson»¹⁶, mientras que en la bajada se menciona: «Con la presencia del Presidente de la República, fue inaugurado anoche el monumento a Wilson Ferreira Aldunate en la explanada municipal. Un grupo de simpatizantes blancos reprobó la presencia de Tabaré Vázquez y de dirigentes de la izquierda en el acto».¹⁷ Parece claro que el lugar desde el cual se posicionan no es la inauguración del monumento en sí, ni desde el carácter de homenaje que tiene ni desde el punto de vista artístico. El hincapié es puesto en los hechos controversiales del acto de inauguración, que tienen que ver más con la política partidaria coyuntural de la época.

Lo que llamó poderosamente la atención, escriben, fue el rechazo de algunos simpatizantes blancos que estaban detrás del vallado hacia la persona del Presidente

15 Entrevista a Alejandro Baptista padre.

16 «Larrañaga debió acallar silbidos contra el Presidente Vázquez». *La República*, Montevideo, 17 de junio del 2005, pág. 6.

17 «Larrañaga debió acallar silbidos... pág. 6.

Tabaré Vázquez. Cada vez que por los micrófonos se mencionaba su nombre surgía una inmediata rechifla de los presentes y gritos exaltados que expresaban: «¡fuera comunistas!», «¡que se vaya el presidente!».

Esta reacción hacia los representantes de la izquierda, pretendió ser calmado por el propio presidente del Directorio Blanco, Jorge Larrañaga, quien empezó su discurso afirmando que «este es un acto de tolerancia y de reafirmación nacional». Pero no tuvo éxito.¹⁸

La última frase citada remarca la idea que, a pesar de los intentos de los dirigentes blancos, la multitud continuó silbando al Presidente, haciendo de ese hecho el punto central del artículo.

El País, por otro lado, destaca la participación de todos los partidos políticos en el acto, haciendo de ese hecho el titular de su artículo: «Con figuras de todos los partidos, se inauguró el monumento a Wilson»¹⁹

Parece claro que un diario de tradición nacionalista focalice en el acto en sí y en la participación de todos los partidos, hecho que demuestra la trascendencia partidaria que la figura de Wilson Ferreira tiene. Incluso el epígrafe refuerza la idea al mencionar la participación del público en el acto, que se celebraba a 21 años del retorno del caudillo. Aun así, en la bajada no dejaron de mencionar el episodio que involucra a Vázquez: «La nota particular fue los reiterados silbidos que recibió el Presidente de la República, Tabaré Vázquez».²⁰ Si bien lo menciona como *la nota particular*, casi como si fuese una anécdota novedosa para contar, parece claro que le dan un papel importante, incluso dentro del propio artículo. «El mandatario uruguayo, que cortó la cinta de inauguración junto a los principales dirigentes del Partido Nacional y los familiares de Ferreira, debió soportar reiteradas silbatinas de los simpatizantes blancos».²¹

Por otro lado, retomando la idea de su invisibilización, es menester mencionar que el objeto homenaje no ha generado significación en la memoria montevideana. Como ya lo mencionamos, no hay una consciencia de la existencia de la obra por parte de la población. Los arquitectos sostienen que esto pasa porque tampoco hay una conciencia ciudadana de todos los monumentos de Montevideo. En este sentido, Gallinal agrega que la población tampoco conoce todos los monumentos situados en otras zonas de Montevideo:

la gente no sabe quién era Wilson o que eso es un monumento a Wilson. Mejor dicho, saben quién era Wilson, pero no saben que eso es un monumento. Sí, bueno, de repente los llevás a la gente al Entrefero o lo llevás a los monumentos en torno

18 «Larrañaga debió acallar silbidos...» pág. 6.

19 «Con figuras de todos los partidos, se inauguró monumento a Wilson». *El País*, Montevideo, 17 de junio del 2005, pág. 10.

20 «Con figuras de todos los partidos...» pág. 10.

21 «Con figuras de todos los partidos...» pág. 10.

al Estadio Centenario, que hay varios y tampoco saben qué significan, cuál es la historia grande y larga que tienen.²²

Podríamos agregar que ese desconocimiento está también alimentado por lo planteado por la Diputada Percovich: la Explanada de la Intendencia, a pesar de la simbología que presenta para el Partido, está absolutamente plagado de otros elementos, lo que no permite que el monumento pueda destacar, como lo anteriormente mencionado en relación con la escultura del David.

En cuanto a lo estrictamente político, tampoco ha generado conciencia a la interna del Partido Nacional. Alejandro Batista dice al respecto: «uno de los motivos de la invisibilidad también está en que cómo el partido Nacional no lo utiliza este lugar de forma conmemorativa, no sé por qué no lo hacen.»²³ El propio Gallinal admite que el monumento no generó una identidad partidaria. De hecho, nos regala la siguiente anécdota:

Hace pocos días un grupo de mujeres que se llama el grupo Josefa Oribe del Partido Nacional, organizó un tour, una recorrida por distintos lugares vinculados históricamente con el Partido Nacional como puede ser el Gobierno del Cerrito, la Iglesia del Cerrito, la Casa del Partido, la Quinta de Herrera y no incluyeron el monumento y eso te demuestra que no está en la mente de los correligionarios.²⁴

Esta anécdota nos da la pauta que desde los propios organismos del Partido no existe un reconocimiento sobre la obra. No relacionan la figura de Wilson con el monumento.

Esto también sucede porque a la hora de conmemorar el aniversario de su muerte o del regreso al país, el Partido no ha utilizado, hasta el momento, el monumento como lugar de homenaje, a pesar de las expectativas iniciales. Recordemos que en el informe de la Comisión de Constitución, Códigos, Legislación General y Administración de la Cámara de Representantes, con fecha del 26 de octubre del 2000 se menciona que el objetivo de dicha ley es la creación de un lugar de memoria para honrar a *uno de nuestros ciudadanos más ilustres del siglo XX*. Creemos que dicha conmemoración no sucede porque la Explanada es, en realidad, un lugar frenteamplista. Esa falta de uso, supone que no hay una resignificación del monumento, como sucede por ejemplo con el Monumento a Artigas de la Plaza Independencia.

Ahora bien, tanto de parte de los arquitectos como de Gallinal, se plantea que la Intendencia de Montevideo no ha velado por el mejor mantenimiento de la obra, lo que refuerza la invisibilidad del monumento. Este poco mantenimiento y despreocupación se ve en el robo de las placas de vidrio, en el robo de la placa conmemorativa de acrílico que apareció en la feria de Tristán Narvaja o simplemente momentos de errores insólitos en la gestión.

22 Entrevista a Francisco Gallinal, ex Senador de la República.

23 Entrevista a Alejandro Baptista padre, arquitecto del monumento.

24 Francisco Gallinal, ex Senador de la República.

Pasaron cosas insólitas... cuando impermeabilizaron la Explanada, la cinta de hormigón... en realidad es la placa y todo el piso es de hormigón, entonces, tuvieron que levantar todo este piso, que estaba hecho con un portland blanco, que se tuvo que traer de México porque no había acá. Entonces, la levantaron toda, las rompieron y la volvieron hacer. Estas tres placas (las placas constitutivas del homenaje) en realidad tienen unas bases. Se sacaron de forma conjunta y la pusieron a un costado un tiempo para después ponerla. Habían terminado la Explanada al mes o dos meses... Yo voy hacer un trámite a la Intendencia y me da por mirar... cuando miro, miró dos veces y lo habían puesto al revés. Una cosa insólita, Al revés, o sea, eh... no lo podía creer. Saqué una foto y dije no, capaz que estoy equivocado, pero no efectivamente estaba al revés. Llamé y me dijeron que no podía ser que el capataz se había fijado como lo habían sacado. En realidad la posición de la imagen, esta que anda por acá (señala la maqueta) que tiene que ver con la foto de Wilson... estaba Wilson mirando para el otro lado...²⁵

¿FRACASO?

Ya planteamos que la invisibilidad del monumento existe, Ahora, como no cumple con el objetivo inicial de la Comisión Homenaje, que plantea el monumento como un lugar de memoria y homenaje, ¿se puede decir que fue un fracaso?

Antes de adentrarnos en la problematización de este monumento en particular, nos parece interesante tomar la noción de lugar de memoria que plantea Pierre Nora para analizarla. Esta noción fue consagrada en su libro *Les Lieux de mémoire*, dividido en siete volúmenes, aparecidos por primera vez entre 1984 y 1992. El concepto de lugar de memoria que aparece en el primer artículo del volumen 1, se refiere a los lugares en donde se cristaliza y se refugia la memoria; es decir, aquellos lugares en los que se ancla y se condensa la memoria colectiva. Para ser considerados como tales, los lugares de memoria tienen que ser caracterizados desde los tres sentidos de la palabra: material, simbólico y funcional.

Por otra parte, aquello que los convierte en lugares de memoria es un juego entre la memoria y la historia. La memoria es vida, con grupos vivos y en evolución permanente, que está abierta tanto al recuerdo como al olvido; sin embargo, una vez que esa memoria se cristaliza, deja huella, toma distancia y aparece la mediación, deja de ser memoria para transformarse en historia.

El autor señala que, como hecho fundamental para la aparición de estos lugares, debe haber forzosamente una desaparición del recuerdo. Es decir que solo se habla de memoria cuando esta ya no existe, cuando ha desaparecido. «Si aún habitáramos nuestra memoria, no tendríamos necesidad de consagrarle lugares. No habría

25 Entrevista a Alejandro Baptista hijo, arquitecto del monumento.

lugares, porque no habría memoria llevada por la historia.»²⁶ Es por esto que el autor señala que los lugares de memoria son, fundamentalmente, restos. La razón de ser de estos lugares es detener el tiempo, bloquear el olvido.

Ahora bien, estos lugares de memoria viven gracias a la metamorfosis constante y en el cambio de sus significados. Son, pues, lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente cargados de vida y muerte, de tiempo y eternidad. Esa metamorfosis se da porque hay una voluntad explícita de memoria. Sin ella, los lugares de memoria son lugares de historia. Dice el autor al respecto: los

Lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales [...] Sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente. Son los bastiones sobre los cuales se sostienen.²⁷

Nora sostiene que en la nueva conciencia contemporánea hay tres palabras claves que funcionan como las tres caras de la cultura: identidad, memoria y patrimonio.

Identidad remite a una singularidad que se elige, una especificidad que se asume, una permanencia que se reconoce, una solidaridad hacia sí misma que se pone a prueba. Memoria significa a la vez recuerdos, tradiciones, costumbres, hábitos, usos, y cubre un campo que va de lo consciente a lo inconsciente a medias. Y patrimonio pasó directamente del bien que se posee por herencia al bien que nos constituye.²⁸

A propósito del monumento exterior, Gombrich menciona que

Normalmente, el destino de los monumentos de nuestras ciudades no es el de ser atacados, sino ignorados. Además, pocos aspectos de la historia de la escultura de exteriores son más notables que lo que podríamos llamar el fracaso total del monumento público en su intento de convertirse en monumento público.²⁹

Según lo planteado por Nora, el monumento a Wilson Ferreira surge en el momento en que ya no se lo recuerda y, por tanto, es necesario dedicarle un lugar en la ciudad para detener el olvido de su figura. Una vez que esa memoria colectiva del personaje se ancla en el lugar de memoria, en este caso el monumento, es necesaria conmemorarla de manera frecuente para que no se transforme en un lugar de historia.

Cabría preguntarse, entonces, si el monumento a Wilson Ferreira Aldunate de la Explanada Municipal de Montevideo tiene éxito como un lugar de memoria. La

26 NORA, Pierre «Entre Memoria e Historia». En *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ed. Trilce, 2008, pág. 20

27 NORA, Pierre «Entre Memoria...» pág. 25.

28 NORA, Pierre «La Era de la Conmemoración». En *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ed. Trilce, 2008, pág. 193.

29 GOMBRICH, E Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual, Ed. Phaidón, 2011, pág. 153.

respuesta varía según a quién de los actores se le pregunte y en qué sentido se los haga. En el caso de los arquitectos, por múltiples motivos se han desligado del proyecto, pero en lo concerniente a la invisibilidad de la obra, que para ellos era uno de los objetivos planteados a priori, el monumento es un éxito en tanto se cumple esa intencionalidad. A propósito de eso, nos mencionan que: «Para nosotros es un halago que alguien nos diga che ¿qué fue lo que hicieron? que no se den cuenta de que hubo una intervención, es decir, era una premisa nuestra que pareciera que eso siempre estuvo ahí, en vez de decir «bueno acá estoy yo»».³⁰

Por otro lado, para los objetivos que tenía la Comisión Homenaje, y para unos de sus principales impulsores, Francisco Gallinal, se podría entender que la obra fracasó. No solo por la invisibilidad ya demostrada, sino también porque no se ha convertido en un lugar simbólico de referencia directa al líder nacionalista. Para Francisco Gallinal, el monumento no generó identidad. No se convirtió en el lugar de memoria que pretendían.

Retomando las ideas de Pierre Nora, quien planteaba que la conmemoración era necesaria para mantener el lugar de memoria vivo. La conmemoración está dada por los diferentes rituales cívicos, que se convierten en la esencia de la resignificación constante. En el caso del monumento a Wilson Ferreira Aldunate no hay conmemoración de ningún tipo. Allí no se conmemoran los fechas relativas a su muerte ni de su regreso al país, sino que se hacen en el Cementerio de Buco, el Palacio Legislativo o el Puerto de Montevideo. Al no existir conmemoración, el monumento fracasa como lugar de memoria.

Sin embargo, Gallinal le atribuye el fracaso, que él mismo admite, al hecho de que se trata de una figura abstracta. Incluso menciona que *si pudiera volver atrás, haría una estatua*³¹. Es probable que el ex senador suponga que de haber sido una escultura exenta y que, por tanto, tuviese visibilidad en el contexto de la Explanada Municipal, que es muy variado, el monumento a Wilson Ferreira Aldunate tendría más relevancia en la memoria colectiva montevideana y generaría identidad.

No creemos que la postura de Gallinal sea equivocada, pero al asumirla está desligándose de la responsabilidad de resignificación que un lugar de memoria necesita para mantenerse vivo. Tal vez habría que preguntarse por qué no se lo resignifica. Creemos que es porque dentro del Partido Nacional, tradicionalmente conservador, el discurso político de Wilson Ferreira se posicionaba más en la centro-izquierda, manejándose en un espacio muy estrecho entre el más sólido conservadurismo colorado y el convincente izquierdismo del FA. De modo que reivindicar a Wilson como figura política y, por tanto, resignificar su monumento conmemorando allí el

30 Entrevista a Alejandro Baptista padre, arquitecto del monumento.

31 Entrevista a Gallinal, exsenador de la República.

aniversario de su muerte, es reivindicar a un hombre que se aleja de los preceptos políticos en los que se sustenta el partido.

Finalmente, nos parece pertinente expresar, que por más que el monumento ha tenido sus problemas para configurarse como un lugar de memoria y celebración a Ferreira Aldunate, no por ellos deberá ser así siempre. Pierre Nora nos señala que «... los lugares de memoria viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y arborescencia imprevisible de sus ramificaciones.»³² El objeto homenaje instalado en la Intendencia de Montevideo puede en un futuro resignificarse y cobrar un vigor que hoy no ostenta en materia de memoria.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS CONSULTADOS

- DEMASI, Carlos; MARCHESI, Aldo; MARKARIAN, Vania; RICO, Álvaro y YAFFÉ, Jaime *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo, E.B.O., 2009
- GOMBRICH, E *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ed. Phaidon, 2011.
- NORA, Pierre *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ed. Trilce, 2008.
- LUPPI, Carlos *Biografía de Wilson. Una comunidad espiritual*. Montevideo, Ed. Sudamericana, 2008.
- PEREYRA, Leonardo *Crónica de una pasión. Wilson. La lucha por la democracia*. Montevideo, E.B.O., 2013

ARTÍCULOS CONSULTADOS

- ALLIER MONTAÑO, Eugenia «Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del CLAEH*, n° 96-97, 2008, pp. 87-109
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio «La dialéctica entre el interior y el exterior en el espacio público». *Revista CIDOB d' Aferes Internacionals*, n° 88. diciembre del 2009, pp. 67-87.
- BERNAL, Marcelo y MENSA GONZÁLEZ, Andrea «Algunas reflexiones sobre ciudad, espacio público y ciudadanía». *Provincia*, n° 22, julio-diciembre 2009, pp. 41-65.
- VILLALTA FLÓREZ ESTRADA, Mario Enrique «Urbis: ¿Es posible regular el espacio público?». *Boletín científico sapiens research*, n° 3, 2013, pp. 40-45.

DIARIOS CONSULTADOS

- La República*
El País

DOCUMENTOS CONSULTADOS

- Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores n° 34. Tomo 402. 12 de julio del 2000

PÁGINAS WEB

- https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/20001010S0053_SSN7711965.html#numeral12
<http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>

32 NORA, Pierre «Entre Memoria...» Pág. 34.

ANEXO FOTOGRÁFICO



TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO: POÉTICA SOBRE ESPACIOS ABANDONADOS

LEONARDO FLAMIA

SUSANA SOUTO¹

RESUMEN

Teatro Para el Fin del Mundo es un programa continuo de intervención y ocupación de espacios marcados por contextos de violencia y abandono, orientando una reflexiva sobre el papel del teatro frente a estos escenarios. El programa tiene origen en la ciudad mexicana de Tampico, y desde el año 2015 un colectivo de nuestra ciudad lo pone en práctica en espacios abandonados del Cerro y La Teja, buscando un modelo de aplicación que puede operar como alternativa independiente y autónoma de reconstruir la expresión de las artes escénicas. Los objetivos de Teatro Para el Fin del Mundo son generar un movimiento artístico de resistencia local basado en la resignificación de esos espacios en estado de emergencia intentando que impacte de manera significativa en la comunidad receptora de la propuesta. También se busca, mediante la realización de festivales (2015 y 2016 en Montevideo) favorecer el desarrollo de un circuito artístico que vincule a diversos artistas de Iberoamérica en la creación y producción de propuestas que, partiendo de la valoración de espacios en condiciones de abandono, promueva la búsqueda de nuevos lenguajes para la escena contemporánea. Se trata de un abordaje cultural desde un espacio micro político realizado de forma totalmente independiente por un colectivo que pretende hacer que se escuchen los silencios, las voces asfixiadas en esos espacios destinados al abandono. El trabajo del TFM se sustenta en la idea de volver al barrio, a la comunidad como espacio vital, habitable e inspirador para la creación. Por lo tanto la idea es seguir ampliando el trabajo del grupo a otras locaciones de Montevideo y llevarlo al interior del país. La intención es desarrollar en una ponencia, complementada con una exhibición fotográfica y audiovisual, para exponer las claves de esta práctica estética y política en permanente desarrollo.

¹ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar) y Teatro para el Fin del Mundo (TFM Montevideo)

I) TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO

Teatro para el Fin del Mundo (TFM) es un programa continuo de intervención y ocupación de espacios condicionados por contextos de violencia arraigados a la ruina y destinados al abandono para las expresiones de la escena emergente contemporánea.

Su origen tiene lugar en Tampico, ciudad de Tamaulipas, uno de los estados más marcados por la violencia en México.

El programa surge en el año 2012, en un momento en que la ciudad de Tampico había sufrido el exilio de miles de habitantes debido a la situación de violencia. La ciudad se militariza, en un proceso iniciado por la declaración de guerra al narcotráfico bajo el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), y muchas familias optaron por huir. Tampico se vuelve un campo de batalla, los cárteles disputan la permanencia y la violencia se instala, como en gran parte del territorio mexicano.

En ese contexto Ángel Hernández, creador del proyecto TFM, piensa en el teatro como una herramienta para repoblar esos espacios en condiciones de abandono, dialogando con dichos espacios, recuperando sus historias, rescatándolas del olvido en un proceso de reapropiación de la ciudad con el norte en recomponer el entramado social:

Me parece que el teatro tiene de fondo una capacidad muy poderosa de hablar sobre el contexto social que está viviendo cada uno de los países donde es instalado, y nosotros cuando reconocimos eso nos dimos cuenta que había realmente posibilidades de generar un movimiento en donde teatro y sociedad pudiesen intercomunicarse de manera cercana [...] Hay una coyuntura muy poderosa y muy desafiante frente a los sistemas de dominación. A nosotros fue la única alternativa que nos dejaron, hablar por medio del teatro sobre la realidad violenta de nuestro país.²

Así surge el proyecto de convocar compañías iberoamericanas para la intervención de esos espacios que estaban en el abandono: hoteles, hospitales, fábricas, casas habitación, cines, etcétera. Comienza un programa de estudio y valoración de espacios y de intervención específica que se lleva a cabo mediante el primer festival del TFM, que se hace en el mes de agosto del 2012, con compañías, además de mexicanas, de Chile, Argentina, Colombia, España y Uruguay. Nuestro país participó con la obra *Pátina* de Verónica Mato, e integraba el elenco la actriz y directora Susana Souto, quien jugará un rol central en la llegada de esta práctica artística a nuestro país.

El programa queda desde el origen ligado a un festival en que otro desplazamiento converge: el de elencos de otros puntos del continente que potencian la relación con esos espacios en ruinas que interpelan la capacidad de generar lenguaje de los creadores teatrales a la vez que ponen al intercambio de experiencias escénicas como otro centro del TFM.

2 Semanario Voces N° 457

GUERRILLA DE MÉTODOS

Sobre una posible metodología de trabajo que cristalice en la práctica del TFM Ángel Hernández es escéptico:

Yo le he llamado la guerrilla de los métodos, porque me parece que los métodos tienen que reinventarse, que técnicas poderosas como el método Stanislavski, el método de Grotowski, el de Barba, etcétera, de los grandes pensadores del teatro, actualmente han sido rebasados. Hay una generación que si bien puede tener bases muy valiosas en estas construcciones ideológicas y metodológicas, actualmente tiene una necesidad imperante que apunta hacia desafiar los modelos del didactismo y generar dispositivos más que métodos que resulten valiosos para cada uno de los proyectos que se están determinando [...] Creo que incluso en los cinturones de pobreza más profundos de mi país hay estrategias muy válidas, muy necesarias, más allá de todos los programas humanitarios que algunas instancias tratan de promover y de instalar ahí que les permiten la sobrevivencia, y eso es método, eso es estrategia de sobrevivencia. Tratamos de vincularnos directamente con la gente que tiene necesidades muy puntuales como comer, como evitar que la maten de camino al trabajo, y eso para mi es más poderoso que recibir a una persona que venga instruida en el método del Odin Teatret.»³

ESTRATEGIAS PARA TEATRALIDADES CONTEMPORÁNEAS

Durante la edición del último festival en Tampico, en octubre del 2016, la investigadora Rocío Galicia (2016) identificó una serie de estrategias de los diferentes colectivos que participan del TFM. Entre las estrategias destacadas por la investigadora nos parecen particularmente vinculadas a la práctica del colectivo TFM Montevideo las siguientes:

- i. Construir a partir del detritus, siguiendo a Walter Benjamin, encontrar en lo que una sociedad desecha materia de supervivencias, memoria de las vidas.
- ii. Asumirse en calidad de historiadores traperos (ropavejeros), es decir «como aquellos que recogen los despojos de la historia con la humildad de quien no desea construir una imagen monolítica sino necesariamente fragmentaria. Esos despojos al ser montados por el historiador, en nuestro caso los colectivos escénicos, nos ayudarán a localizar supervivencias y retornos, rupturas y continuidades, desde la consciencia del discurrir no lineal de la historia. Es la narración discontinua (no progresiva) del que toma en consideración a otros testigos silenciados que interrumpen el flujo lineal de las historias contadas desde el poder.

3 O. Cit.

- iii. Asumir lo contemporáneo tal como lo plantea Giorgio Agamben, es decir como una práctica anacrónica, no acorde con el tiempo que insisten en mirar en la luz la fuerza de las tinieblas.
- iv. Asumir los espacios abandonados como espacios de liberación, de creatividad, de deseos, donde es posible pensarse fuera de la lógica capitalista. Es la irrupción disidente configurando expresiones en las que la toma de la palabra y del espacio se colocan como recursos principales de la visibilidad.
- v. Generar espacios de reflexión a partir de la investigación de los contextos, de las comunidades para establecer diálogos sustentados y sustanciosos.
- vi. Tener presente que se trabaja con lo imprevisible, lo anormal y en la fractura.

URUGUAY EN EL TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO

POR SUSANA SOUTO

Difícil comenzara hablar de TFM sin mencionar una suerte de decálogo de primeras impresiones, lógica consecuente con un proyecto que habita en la emergencia.

Tampico, agosto de 2012. Comienzo. Posible relato. Bitácora de un viaje. Apunte estético y metodológico. Preguntas disparadoras: Si el mundo se acabara mañana ¿cuál será el teatro necesario? ¿El arte necesario? ¿Cuáles serán las contingencias de un arte preparado para enfrentar la guerra? ¿Cómo será el arte quedará cuenta del fin de los tiempos?

PRIMERAS IMPRESIONES

1) PIEDRA CERO. LOS RESTOS. APUNTE SOBRE UNA ESTÉTICA

Hacer teatro sobre la basura, entre los escombros. Una fábrica embotelladora de agua, un hospital, un estacionamiento, un parador, un frigorífico. Bolsas de residuos, animales en descomposición, tal vez restos humanos en un estado devenido en gran fosa común. Kantor superado por la realidad, llegando a su paroxismo: los desperdicios, la basura, aquello que no sirve, objetos «bajos», con existencia mediocre convertidos en materia prima para la creación.

La muerte que de pronto se ríe de la muerte.

Un «teatro cero» para recomponer una sociedad destruida, fragmentada, desconfiada de sí misma: «Autonomía del método artístico que, lejos de reproducir la vida, intenta eliminar los principios y normas de vida y por consiguiente no admite ser interpretado en términos de la vida y según su escala de valores.» (Kantor).

Lo abandonado, lo que no queremos y rehusamos ver, aquello desechado por el sistema, lo que habita en las márgenes, en las periferias. ¿Tampico? ¿Cerro? ¿Cuántos rincones de cuántas ciudades más? Lo oculto, invisibilizado, lo que forma parte de la

anestesiada panorámica cotidiana. La pérdida de la capacidad de asombro que pacta amorosamente con las lógicas amnésicas del poder.

De pronto los artistas nos convertimos en vagabundos buscando un lugar, un rincón oscuro y maloliente en el que lucharemos eternamente por no convertirnos en un nuevo resto, en un cadáver más.

2) TRAICIÓN DE UN PLAN NECESARIO. APUNTE METODOLÓGICO ESENCIAL.

La intervención de espacios abandonados en contextos de violencia necesita trazar un plan que luego traicionará. Lo imprevisto, lo que se nos presenta como fuera de control es parte inherente del trabajo. No se trata solamente de improvisar, no estamos frente a un divertido stand up. Tenemos que decidir en función de un contexto en un determinado tiempo de acción que siempre resulta corto. Moverse rápidamente, en grupo, aplacar nuestros impulsos egocéntricos siguiendo un movimiento de masa con códigos comunes. Estrategias de guerra o de guerrilla. Dispersión en función de la necesidad, de la supervivencia. Se trata de un arte que deberá sobrevivir a las catástrofes porque nació con ellas, ese es su origen, su razón de ser. Activismo artístico desde el arte y por el arte. Acciones efímeras espontáneas, que se disuelven y tienen en su propia génesis el germen de su ulterior destrucción. Desafío a las lógicas hegemónicas: «La tarea es caminar y no sedentarizarse que esa es la estrategia del poder» (Rocío Galicia).

3) CONTAGIOSO, COMO LA PESTE. APUNTE SOBRE UN SENTIDO.

Parafraseando a Artaud, es este un arte que se expande desde la conmoción de los sentidos, desde el implacable contagio. Porque las pestes también son catástrofes. Se escuchan voces que reclaman: «acá también debería pasar. Tenemos las condiciones necesarias para que suceda». Es un arte que surge de la necesidad y sucederá en todas partes que se lo reclame sin apropiarnos de ningún derecho de copyright. La solidaridad avanza sin pedir permiso al sistema. Sin preguntar desde cuándo algo se debe hacer así, desinteresadamente, no por «amor al arte» ni a «hacer lo que me gusta» sino por plena convicción que de esta peste saldremos fortalecidos pensando en nuevas posibilidades de existencia y de resistencias frente al olvido.

II) TFM MONTEVIDEO

Ángel Hernández llegó a Montevideo en los años 2014 y 2015 para dar talleres de intervención en espacios abandonados. En Montevideo se generó un colectivo coordinado por Susana Souto, que comenzó a trabajar en un proyecto de intervención local, partiendo de las mismas premisas que el colectivo de Tampico pero adaptadas a nuestra realidad.

El colectivo decidió empezar su trabajo en el Cerro de Montevideo, y hacia el 2016 la zona de trabajo se amplió al barrio de La Teja. La justificación de elegir esas

zonas de la ciudad radica en la condición periférica que estos barrios guardan con los centros culturales hegemónicos. El acceso a las actividades artístico-culturales aún se encuentra restringido aunque se vislumbra un trabajo sostenido de diversas organizaciones y colectivos locales que hacen que esta situación se esté revirtiendo paulatinamente.

La vulnerabilidad social que se vive en el Cerro y La Teja tiene su correlato en el imaginario social y en la percepción de la violencia generando en sus habitantes una sensación de «miedo urbano» que afecta la vida social y cultural de los vecinos.

En el caso particular del Cerro se conserva en la memoria la concepción de un pasado «mejor» en el cual el ser cerrense constituía un motivo de orgullo, creando arraigo y un fuerte sentimiento de identidad.

La pérdida de este sentimiento se vincula a su vez fuertemente con la desaparición de espacios productivos y de trabajo que eran promotores culturales de significación para la zona. La mayoría de estos espacios se encuentran en el presente en situación de abandono.

El trabajo de TFM, a partir de sus espectáculos, talleres, laboratorios en espacios cercanos a la comunidad y transitados frecuentemente por los vecinos, constituye una fuerte apuesta a acercar nuevos públicos desde una mirada contemporánea sobre la escena.

La re significación de estos espacios en el contexto actual y en la memoria de las nuevas generaciones renueva la mirada sobre la zona favoreciendo una retroalimentación positiva entre comunidad y hecho artístico.

A su vez las actividades del programa constituyen una experiencia que pone en contacto a grupos de diversas procedencias y bagajes que, en interacción con los espacios crean nuevos lenguajes artísticos movilizadores para la comunidad de referencia.

El colectivo considera fundamental el rol del trabajo artístico en general y del teatro en particular en tanto favorecen la reconstrucción del tejido social fracturado por años de desarraigo y violencia. Proponen un trabajo que se sustenta en la idea de volver al barrio, a la comunidad como espacio vital, habitable e inspirador para la creación. Perder el miedo al espacio público, a sus calles, a los testimonios, relatos e historias que de él emergen.

INTERVENCIÓN EN EL EX PARADOR

El colectivo TFM Montevideo decidió empezar a trabajar, en 2015, sobre las ruinas del ex parador del cerro, ubicado a metros de la fortaleza. Cuando pensaron en intervenir el lugar ya sabían que iba a ser una de las sedes de la primera edición montevideana del festival TFM Montevideo, junto al lugar conocido como la Planchada, o el Frigorífico Artigas. Pero el Parador, a diferencia de los otros espacios, tiene como característica que está enclavado en medio de un asentamiento. Una de las zonas más lindas de Montevideo, desde donde se tiene al resto de la ciudad a nuestros pies, tiene

un cinturón de pobreza alrededor. Pobreza justamente vinculada a la temática de no tener un lugar para vivir. Por eso el colectivo pensó que era un lugar significativo para el trabajo de intervención bajo los criterios de trabajar desde la emergencia, desde la emergencia artística y desde la emergencia sociocultural.

El proceso de trabajo comenzó en el propio recorrido hacia el Parador, generando desde allí insumos para la intervención. Dentro del recorrido se hacían exploraciones a nivel sonoro, audiovisual, fotográfico, y así fueron generando un registro a partir de algunas consignas particulares. Después hubo un trabajo sobre lo que el lugar les decía, sobre las preguntas que surgían a partir del espacio, a partir de las paredes, de los escombros, de los graffitis. La tercera etapa fue de sistematización, que se concretó en un texto básico, como una partitura, sobre las que los actores intervienen. Cada actor armó una ficción a partir de una historia asignada y eso se incorporó al texto base. Siempre teniendo en cuenta que lo que importa verdaderamente de ese lugar es hablar de la memoria del abandono. Por más que hubo ficciones que retomaban la época de glamour en realidad el foco del espectáculo estuvo puesto en los años de abandono, que se corresponden con un abandono socio-político-económico de nuestro país.

Otro aspecto, inesperado, que influyó en el trabajo del colectivo fue que el espacio estaba en ruinas, pero no abandonado. Los restos del parador ya habían sido reapropiados por los niños del asentamiento que convirtieron los escombros en insumos de sus juegos. Cuando los niños vieron por llegar por primera vez al colectivo TFM Montevideo la reacción no fue de hostilidad, sino que pensaron en hacer teatro con quienes recién llegaban. Es ilustrativo lo que nos contaban Facundo y Gonzalo, dos de esos niños, en el 2015:

Cuando les pregunto qué hacen en el parador Gonzalo me dice: «jugamos a la pelota, hacemos el teatro...». «Hacer el teatro», se ha vuelto parte de las actividades los domingos, y no son solo ellos dos, ya que Gonzalo agrega que los que van son muchos: «algunos se quedan haciendo teatro con nosotros y hay algunos que se quedan a ver como lo hacemos»

«¿Qué les pareció la primera vez que vino gente acá a hacer teatro?»

Facundo: Hacer con ellos, ya cuando vinieron empezamos a hacer con ellos

¿Y qué les parece el teatro?»

Facundo: Es como un juego

Gonzalo: Hay a veces que jugamos, en las últimas partes.»

Cuando conversamos con el colectivo TFM Montevideo sobre el vínculo con el espacio en el proceso creativo de su espectáculo (Voces N° 487) se colaba, constantemente, la referencia a los niños que habitaban ese lugar antes de que comenzaran los ensayos. Marcela Pérez, por ejemplo, nos decía: «De repente

pasan los chiquilines o gente que pasa por el medio y no te afecta, y lo sentís como parte de lo que es el proyecto y como parte de lo que va a ser la dinámica. Y una aceptación también, de parte de ellos y nuestra de que estamos invadiendo un espacio que sienten como parte de ellos. Ellos lo tomaron y nosotros estamos un poco como invasores y ellos nos aceptan, nos aceptaron y está bueno». Y Lil Vera agregaba: «Algunos de ellos, sobre todo niños, se han acercado y son parte del TFM, y otros que están un poco más alejados están un rato, miran, se van, o sea, hay una integración, por momentos están ellos, por momentos estamos nosotros, y por momentos estamos todos, y el hilo conductor es el espacio».⁴

Dos de los proyectos teatrales presentó el colectivo TFM Montevideo trabajando en el ex parador, estos años de trabajo fueron Retroversión (2015) y The Borders (2016)

PROYECTOS DE CREACIÓN EN RESIDENCIA: RETROVERSIÓN Y THE BORDERS

POR SUSANA SOUTO

Retroversión: un apunte sobre la restitución

Retroversión surge de la absoluta necesidad de comprender, de aprehender la realidad en la que nos insertamos: el Ex Parador del Cerro y el barrio Fortaleza.

La investigación comenzó intuitivamente. Fuimos violentos, nos comportamos como el conquistador pero a diferencia de este, solo nos animó el descubrimiento del otro. Quisimos conocer nuestras limitaciones como artistas, enfrentarnos a un «otro» arte, aquel que ve al distinto como parte indisociable de su sistema, que lo acoge, que lo piensa.

Gritos, pelotas golpeando contra las paredes, motos en modo de arranque se convirtieron paulatinamente en abrazos, besos, risas y bailes. El «ellos» se empezó a diluir en un nosotros creativo, dinámico, abierto.

Fuimos creando juntos fragmentos dramáticos disociados, sin pretensión de globalidad ni transmisión de un mensaje. Solo retazos de vida y muerte asociados al abandono, derivados de este.

Esta intuición primaria, invasiva pero amorosa fue dando paso a una investigación sistemática, articulada, construida en base a tres pilares fundamentales: un registro permanente de la memoria del Ex Parador del Cerro y sus restos (su pasado «glorioso» como restaurante distinguido en la cima de la ciudad), algunos relatos ficcionalizados por los performers en base a testimonios recogidos en el proceso y la memoria de los quince años de abandono producto de sucesivas crisis, olvido institucional e indiferencia comunitaria. Surge entonces de la investigación un proyecto

4 Voces N° 491

que nos entusiasma, nos convoca y da sentido a nuestra práctica: «Retroversión: un apunte sobre la restitución».

Restituir la soberanía del espacio urbano, la posibilidad de pensarnos desde el lugar que ocupamos. Desde allí generamos discurso, prácticas y nuevos sentidos.

«A la Fortaleza no se puede subir» resonaba por todos lados en 2015. Los vecinos se preguntaban por qué corríamos tanto riesgo. El barrio Fortaleza fue abandonado y nos acostumbramos al olvido, un barrio al que se le dio la espalda, una arquitectura erosionándose con el tiempo, soportando las heridas del vandalismo, solitaria, imponente, en la cima de la ciudad. El Ex Parador del Cerro es un espacio profundamente teatral porque es un lugar de encuentro. Tal vez sea el espacio más teatral que exista en nuestra ciudad. Porque desde allí se puede reinventar el arte necesario: el que se encuentra con la escena desde el lado de atrás.

THE BORDERS: ZONAS DE EXCLUSIÓN

The Borders: zonas de exclusión es un proyecto de intervención escénica e instalación que, a través de la itinerancia se plantea el «desembarco» de siete performers en distintos puntos de la ciudad.

El punto de partida conceptual es la investigación sobre la identidad de las personas en tránsito, los llamados «refugiados» del mundo contemporáneo.

Decidimos intervenir desde el límite: nuestros límites como personas, artistas y uruguayos que recibimos a otros. The Borders habla de los tránsitos, las mutaciones y las salidas de nuestras zonas de confort.

El dispositivo contempla la realización de una instalación visual y una intervención escénica realizada a modo de Work in progress en el Ex Parador del Cerro y en la isleta Pérez (TFM México) y cuyo derrotero, siempre abierto sigue integrándose en nuestra investigación.

La instalación no plantea un territorio excluyente para su implementación. Alineada conceptualmente con su objeto de investigación, se propone habitar diferentes espacios.

Los performers se desplazan de uno a otro portando «mochilas de intervención» en las que, al igual que los refugiados, llevan lo necesario para su supervivencia escénica.

El trabajo aborda dos formatos que dialogan a lo largo de la propuesta: ficción y documental.

En ambos casos tomamos testimonios de personas, refugiados del mundo contemporáneo, haciéndolas dialogar con nuestro propio yo artístico.

The Borders transita el límite del propio artista: narran sus historias, sus nacimientos y mutaciones. Se escuchan las voces de sus madres, los sonidos de sus barrios.

Listan objetos para su supervivencia, relatan sus miedos y sus sucesivas adaptaciones.

La intervención coloca a los performers casi como en un juego psicomágico en situaciones límite, análogas a las experimentadas por los refugiados.

The Borders es una propuesta siempre abierta, dispuesta a recibir nuevos relatos, nuevos tránsitos de refugiados del mundo en búsqueda de la próxima frontera abierta, la próxima estación.

III) FESTIVALES EN MONTEVIDEO

Desde el año 2012 se realiza un festival en Tampico que recoge los trabajos en residencia realizado por los colectivos que trabajan en los espacios abandonados, además de adaptaciones de otros colectivos de América Latina y Europa. En Montevideo se realizaron dos festivales, en los años 2015 y 2016.

En el 2016 el colectivo TFM Montevideo además de The Borders produjo el espectáculo Mundo Salvaje, dirigido por Marcel Sawchik, que abrió la segunda edición del festival en lo que queda del Frigorífico Castro de La Teja. En el primer piso del edificio el público se encontraba con un espacio «intervenido» por el artista plástico Julio Tabárez, un espacio poblado por carpas, fuego, abandono, tristeza. Mundo Salvaje se acerca a la realidad de los millones de refugiados desplazados de sus hogares a la fuerza, refugiados que se amontonan en campamentos improvisados. Los personajes de esta obra cuentan sus historias en una situación de «convivio» teatral en que el público se integra al espectáculo desplazándose también de forma desordenada, por momentos amontonado y entreverado con los personajes. Mundo Salvaje es un intento de «reconstrucción» de una situación, un intento que busca acercarse a la experiencia del refugiado desde lo vivencial, quizá con la ambición de hacer experimentar esa situación terrible por la que atraviesan millones de seres humanos condenados por las guerras hoy.

El festival se desarrolló entre el 2 y el 6 de noviembre y hubo música (Mabelita Rodríguez y los antiguos, Vozarrón & DJ Intenso, Caos Poético, Made in Taiwan y Children of Dragon Maiden) mesas redondas, talleres y espectáculos adaptados a los espacios que llegaron desde México (Abejas), Italia (Desaparecidos # 43), Argentina (Cerdas y Bienvenida Casandra) además de espectáculos uruguayos como Autopsia de un copo de nieve y Nüremberg. El trabajo del Laboratorio de Práctica Teatral que dirige Sergio Luján en el Frigorífico Castro fue un punto alto. Entre la instalación y la performance, el Laboratorio presentó Sobre el aura de la piedra, un espectáculo que invitó a recorrer cada hueco del espacio semi derruido sin dirigir el recorrido, pero ofreciendo en cada recoveco una pregunta en clave artística que se acumula con otra, y con otra, hasta un desenlace final que deja al espectador en libertad de ordenar su «experiencia estética». El Laboratorio, aparte del colectivo TFM Montevideo, fue el

grupo artístico que trabajó sobre el terreno mismo en que iba a suceder su experiencia para crearla, y el resultado fue de lo más potente del festival.

El festival fue una fiesta, pero si hay que destacar un recuerdo, escribía en una nota el año pasado (Voces N° 542), me quedo con un adolescente del asentamiento que rodea al parador, que mientras se ultimaban los detalles para Nüremberg se acercó a uno de los técnicos del TFM y le dijo: «Viste que vine ñery, vi la obra esa, Casandra, y la entendí». Y se quedó conversando sobre la obra mientras colaboraba en el armado. Esa experiencia jamás sucedería si el teatro no llegara de esta forma a ese lugar.

En noviembre de este año será la tercera edición del festival. Están todos invitados.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Galicia, R.** (2016) «Espacios de disidencia: 17 estrategias para teatralidades contemporáneas. Primeras notas». Conferencia dictada durante la quinta edición del festival Teatro para el Fin del Mundo, Tampico, Tamaulipas, 5 de octubre de 2016.
- Kantor, T.** Teatro de la muerte. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 2003.
- Semanario Voces.** Números 457 (27/11/2014), 487 (27/08/2015), 491 (24/09/2015), 542 (10/11/2016)