

UN ESCENARIO DOBLEMENTE LIMINAL. ENTRE EL ESPECTÁCULO Y EL POLICIAL. PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA EN MONTEVIDEO (2001)

MATTIAS MIGUEL RIVERO MELLO¹

«... puede fusilarte hasta la Cruz Roja...»

Carlos Solari

El investigador argentino Aníbal Ponce (1983: 9), en su trabajo *La gramática de los sentimientos*, al proponer la elocuente frase: «... los hombres han cantado sus sentimientos largo tiempo antes de hablar de sus pensamientos...» da cuenta del lugar central de la canción como medio primario que permitió a los seres humanos iniciar ese diálogo significativo con la naturaleza al que llamamos cultura. No cabe duda que rastrear el recorrido histórico de esta experiencia implica reconocer la importancia fundacional que tuvo para la cultura occidental, toda vez que una porción importante de los textos que conforman el canon de la literatura clásica, como las epopeyas y los himnos griegos o, más cercanos en el tiempo, el mester de juglaría, son el producto de la pragmática de la canción. No en vano, las canciones populares, como las «canciones de cuna», son para los musicólogos una de las formas más efectivas de entrar en contacto con el pasado, en tanto en ellas sobreviven, residualmente, los aspectos más lejanos de una cultura determinada. Deberíamos considerar también, en este esbozo del devenir del canto en occidente, que la aparición de la tecnología del libro le tenía deparada, la posibilidad de convertirse en poema. Pero, entre las contradicciones que evidencian la crisis de los modelos disciplinarios decimonónicos de abordaje de las producciones culturales, el caso de la «canción» resulta paradigmático en tanto que su historiografía crítica expone las dificultades por analizar una textualidad, que carece de abstracciones para la cualidad de su semiosis y a la que solo podemos aproximarnos postulando la hipótesis del encuentro de distintos códigos ya consolidados como objeto de estudio. En algunos casos privilegiando los signos lingüísticos, como hace el DRAE para definir *canción*: «... 1. Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música...» (DRAE), o bien dando preeminencia a las características rítmicas; en ambos casos se retroalimenta la

¹ Licenciado en Letras. Universidad de la República.

distinción contemporánea entre «letra» y «música» sin lograr ahondar en la unidad que las produce.

La «época de la reproductibilidad técnica» no solo le puso un rango de tiempo a la duración de la canción, sino que también le deparó un formato para su comercialización que, en sus distintas versiones tecnológicas, supo buscar conexiones con otros universos de representación como las artes plásticas, la literatura, etc. La experiencia masiva del disco, que a pesar de la existencia de las «descargas» aún conserva en su formato material la primacía, consideramos que ha sido escasamente estudiada y desde disciplinas que continuaron focalizando en sistemas significantes específicos, sin ser capaces de formular hipótesis que postularan una semiótica específica para la experiencia de la canción en el formato del disco.

Ahora bien, uno de los fenómenos vinculados a la canción que aún no ha encontrado un modelo teórico de análisis consiste en la espectacularidad textual que se produce toda vez que la canción sucede «en vivo». No solo es un objeto insoslayable por lo que significan para la cultura popular los grandes recitales y las grandes giras, sino porque además, cuando nos detenemos a observar los agentes elementales que se necesitan para que la experiencia de la canción se actualice, reconocemos similitudes extraordinarias con los conceptos que se han planteado como definitorios de la experiencia teatral.

Este objeto problemático obliga a volver a formularnos preguntas clave como: ¿qué es el teatro? o ¿qué es aquello que hace que el teatro sea teatro y no otra cosa?, etc. Esta reformulación, y la evidencia de la permeabilidad de las certezas que dialogan con estas dudas, sugieren la necesidad de promover una definición que identifique las cualidades nucleares de esta experiencia y que sea capaz de abarcar un grupo importante de situaciones fronterizas que suelen discutir las matrices que históricamente institucionalizan lo teatral. La teatrología ha formulado algunos conceptos que apuntan a abarcar situaciones que, si bien comparten algunas de las precisiones analíticas, saturan la versión decimonónica de «lo teatral» rastreable en las genealogías que suelen aparecer en las «Historias Universales del Teatro». Uno de estos conceptos, emergido de las reflexiones de la semiótica, es del de *texto espectacular* propuesto, entre otros, por la investigadora francesa Anne Ubersfeld en tanto:

... En un sentido metafórico, la escritura escénica se identifica con la puesta en escena, al producir ese «texto espectacular» que De Marinis denomina la representación como texto, no siendo el texto escénico otra cosa que esa combinatoria de signos que se ofrece al espectador... (Ubersfeld, 2002: 47. El subrayado es de la autora).

Esta definición permite pensar la experiencia teatral desde una perspectiva más amplia que el acotado campo que correspondería a las propuestas artísticas que la prensa recoge en su «cartelera teatral». Toda experiencia que sepa entramar diferentes códigos para proponer un diálogo frente un espectador único e irrepetible, podría considerarse emparentado con el teatro. Este terreno que expresa la necesidad de ampliar las definiciones suele expresarse bajo el concepto de: *liminalidad*.

El antropólogo Arnold van Gennep, en su libro *Los ritos de paso* (1966), estudia la forma en que algunas sociedades simples ritualizan el pasaje de una ubicación sociocultural a otra (niñez/adulthood, enfermedad/sanación, etc.). Gennep entiende que existe una instancia intermedia entre el lugar ocupado con anterioridad y el nuevo y a esa zona, que no es ni lo uno ni lo otro, le llama: *liminal* del latín: *limen*, «umbral». A partir de este libro se empieza a trabajar sobre un perfeccionamiento del concepto de *liminalidad*, que termina resultando clave para entender muchas de las contradicciones que plantea el abordaje de los objetos culturales de la posmodernidad. Este término ha tenido especial relevancia en el teatro donde la atomización de búsquedas poéticas ha llevado a los creadores, entre otras cosas, a montar espectáculos en la frontera de la sala. En *Teatro matriz-Teatro liminal* (2016), el investigador argentino Jorge Dubatti agrega, a la tríada conceptual con que define la experiencia teatral (convivio, poiesis corporal y expectación), la necesidad de abarcar aquellas experiencias que suceden en los bordes del canon y que sin embargo cumplen con estos tres requisitos básicos para que exista teatro. Como definición de lo liminal Dubatti propone:

... Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio; etc... (Dubatti, 2016: 16).

Otro antropólogo, Victor Turner (1969) amplía este concepto y subraya como característica, para esta circunstancia *liminal*, la anulación de las marcas que circunscriben socialmente a un individuo durante el período liminal del rito de pasaje. Según Turner, existe un estado llamado de *Communitas*, donde todos los individuos que se ubican allí son iguales y no existe ningún tipo de diferenciación social: «... en la liminalidad los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente...» (Turner, 1988: 109), oponiéndolo a la idea de *Estructurado*, que sería el estado donde cada individuo cumple el rol que le es asignado socialmente. Esta diferencia entre *Communitas* y *Estructurado* implica pensar transversalmente las formas de control que ejerce el poder. Esa cualidad de lo liminal, que por su definición escapa de lo estructurado, del control, es la que le interesa a la investigadora mexicana Ileana Diéguez que en su libro *Escenarios liminales* (2014), donde aborda algunas experiencias teatrales de frontera, plantea:

... Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales... (Diéguez, 2014: 26).

Observando estas definiciones vemos que la idea de «canción en vivo» podría ser abordada en tanto texto espectacular, reconociendo la forma en que diferentes significantes, producidos por distintos códigos, terminan conformando un nuevo significado que es el producto del entramado textual de esos significantes. Siguiendo a Dubatti, la experiencia de la canción en vivo cumple con las condiciones de convivio, poiesis corporal y expectación, pero aún permanece en ese territorio donde todavía no es reconocida por la estructura que en nuestra cultura rige lo *teatral*.

El espectáculo que en esta oportunidad nos interesa abordar, a la luz de los diálogos teóricos que exponíamos, es el recital que dió la banda de rock argentina *Patricio Rey y sus redonditos de ricota* los días 22 y 23 de abril de 2001, en el Estadio Centenario de Montevideo, presentando su último disco: *Momo Sampler*. La amplia variedad de aspectos que pueden encontrarse, una vez que nos adentramos en la historia de este grupo fundado en La Plata a fines de los 70, queda reflejado en el número importantísimo de libros que lo ha tomado como objeto de investigación. En este sentido existe, tanto el rastreo de

circunstancias anecdóticas de su historia, la discusión en torno a la poética de sus canciones, como también, la reconstrucción, a través del corpus compuesto por las entrevistas realizadas a los miembros de la banda, de una circunscripción ideológica desde la que emergía la parte de la potencia de esa experiencia poética y popular. Como ejemplo de ello bastaría señalar la crítica constante, de los integrantes del grupo, a las políticas neoliberales impulsadas durante los años 90 en América de Sur, así como también la insistencia en mantenerse al margen de las grandes compañías del mercado de la música, resolviendo de manera independiente los temas referidos a la producción de sus espectáculos y de sus discos. Así mismo, consideramos que la característica más subrayable de todo el impacto que produjo este grupo, es la masividad, que lograron a partir de los años 90 y mantuvieron hasta su disolución a fines de 2001, llegando a tener la taquilla con más espectadores del rock en Argentina, haciendo de sus recitales verdaderos hitos multitudinarios, por demás significativos, en una época que coincidió con el agravamiento de la crisis social que el plan neoliberal había deparado para el sur de América. El espectáculo realizado en Montevideo, que fue el penúltimo recital que diera la banda en su historia, se produjo en ese momento histórico que hacía coincidir la magnitud de la masividad que habían logrado, con uno de los momentos más terribles, desde el punto de vista económico, que les tocó vivir tanto a Argentina como a Uruguay. Partiendo de esta circunstancia, nos gustaría enfocar el espectáculo desde dos aspectos concretos e imbricados: en primer lugar la cualidad del vínculo entre el espectáculo y los espectadores y, en segundo lugar, la forma en que algunos medios masivos de comunicación escrita consideraron, a tal punto peligroso o liminal el recital, que sus crónicas oscilan entre en análisis de un espectáculo y de un hecho policial.

El disco *Momo Sampler* tiene, desde su título, una clara alusión a la experiencia del carnaval, que luego vuelve a aparecer en sus canciones y lo vincula de forma particular con el Uruguay. En algunos reportajes de promoción del disco los integrantes del grupo anticipan ese vínculo, dice Carlos Solari:

... El disco tiene mucho que ver con la emulación del carnaval y, en lo personal, me gusta mucho el carnaval uruguayo [...] Para ver a *Araca* y a *Falta y Resto*, tenés que ir a los barrios y ver cómo vibra la gente en ese ambiente donde hay choripanes, copos de nieve, bingos en el medio de un número y otro. Esa es la riqueza que tiene

ese carnaval que es el único que reconozco todavía con cierta descendencia de la Comedia del Arte y la tradición del carnaval... (*La Nación*, 2001).

Entendemos que la utilización del universo ontológico de deidades vinculadas a la comedia y la sátira, como el dios Momo, así como la reivindicación de experiencias colectivas, que quedan expresadas en la idea de Carnaval y Murga; configuran un cosmos al que se recurre para construir las metáforas que expresen el mundo de los excluidos, y sus formas culturales de resistencia. El concepto de carnaval, tal como lo propone Mijail Bajtin, encierra el potencial de desplegar una forma cultural capaz de subvertir el mundo durante el tiempo que dura su fiesta, un momento de libertad que se construye reivindicando excesos que se burlan de la cultura hegemónica. En el recital de Montevideo, al igual que en los anteriores, se dan una serie de eventos que emparentan esta experiencia con la del carnaval. Los espectadores participan de forma directa del espectáculo, incluso muchas horas antes de que empiece, compartiendo y disfrutando el encuentro, ya sea a través de banderas, remeras, cánticos, luces de bengala, etc. Tal como señala Bajtin en su estudio:

... Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad... (Bajtin, 2003: 7).

Ahora bien, la emulación de ese espacio de ruptura frente al orden y al control, también coincide con la idea del espacio liminal promotor de *comunnitas*, tal y como lo define Víctor Turner, que queda reflejada en algunas reflexiones de sus espectadores recogidas por los medios de prensa de aquella época: «... Mucha gente dice que los Redondos solo hablan de la merca pero es porque ni entiende nada. Ellos tiran para adelante, dicen que nos respetemos y que nos unamos en una época en que hay gente que prefiere que nos matemos...» (García, 2001: 26). Si consideramos el anillo ideológico al que hacíamos referencia anteriormente, en que está inscripta su poética, en relación con las difíciles circunstancias sociales que se vivían en esos años, vemos con más claridad la idea de lo liminal como experiencia estética contrahegemónica, tal como plantea Diéguez en los siguientes términos:

... Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión. Entiendo estas prácticas de inversión —implícitas en varios de los procesos que aquí estudio— como actos de carnavalización por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones [...] Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley y su aplicación... (Diéguez, 2014: 64).

De esta manera, entendemos que, para el caso del espectáculo de *Patricio Rey* del año 2001 en Montevideo, la posibilidad problemática de su carácter liminal, excede la discusión respecto de los aspectos formales de la semiótica de la canción «en vivo» y su posible análisis desde la teatrología, y nos aproxima a un terreno en que quedan conjugado, de forma excepcional, un espacio liminal dentro de las estructuras que ordenan las producciones culturales, con una liminalidad desde el punto de vista social, que demuestra la dificultad de ubicarse dentro del sistema hegemónico que pretende controlarla. Este doble aspecto, que reivindica la definición antropológica de la cultura, a la que hacíamos referencia al principio del trabajo, creemos que tiene su expresión material en el abordaje que la prensa hizo de este espectáculo en particular.

Los medios masivos de comunicación escritos, como eventuales instituciones de control y de promoción de una cultura dominante, confunden, en el caso del recital que estamos estudiando, lo que correspondería al análisis de un evento musical, que debería quedar incluido en la sección «espectáculos» del diario, respetando los tópicos de su formato, como anotaciones sobre el desarrollo del show, los números de su taquilla, la calidad del sonido, etc. ; con un evento delictivo, correspondiente a la sección en que aparecen las noticias «policiales». A partir de una completa revisión hemerográfica, focalizada en este recital, hemos reconocido una variedad de matices entre los que queda expresada esa doble liminalidad a la que nos referíamos. La portada del diario *El País* del 21 de abril, bajo el elocuente titular de: «Control policial extremo en recital de banda argentina», expresa una tendencia por ubicar este recital bajo las estructuras de análisis de un evento policial, puede leerse allí:

... Las particularidades de los seguidores del grupo llevaron a que al esquema de seguridad se agregara un contingente de efectivos de la Brigada Nacional Antidrogas. Los policías se ubicarán tanto en las puertas de acceso como en los

alrededores del Estadio, acompañados de perros entrenados para la detección de narcóticos con los que inspeccionarán al azar a las personas que ingresen. Un control similar se hará en el paso sobre el puente del río Santa Lucía... (*El país*. 21 de abril de 2001. Tapa).

Otros medios de comunicación escrito presentan artículos tendientes a brindar el análisis clásico para los recitales, como los realizados por Andrés Torrón para el semanario *Brecha*, donde pueden leerse impresiones del espectáculo tales como:

... Los cortes eran aprovechados por los ricoteros para entonar sus cánticos. Pese a lo irracional, el fenómeno no deja de ser fascinante. Lo es ver al mismo grupo de personas que cantaba cosas tan sutiles como «quiero vino la putaqueloparió», emocionarse y entonar con todo el estadio el estribillo «No lo soñé, se enderezó y brindó a tu suerte»... (Torrón, 2001: 7).

Hay dos casos que nos parecen paradigmáticos en tanto exponen la liminalidad de una manera explícita. En primer lugar, el artículo aparecido en la sección «Cultura» del diario *La República* el 23 de abril, titulado «Esto fue una reunión familiar». Allí aparecen combinados, tanto elementos propios de la lectura crítica de un recital como por ejemplo: «... La banda, sonó fuerte y compacta como siempre, dividió su actuación en cuatro partes, durante las cuales interpretó todos los temas del último disco Momo Sampler...», con una enumeración detallada de la infraestructura represiva desplegada para controlar el evento: «... con más de 500 hombres, dos carros lanza agua, personal con caballos, coraceros y granaderos...» (*La República*, 23 de abril de 2001: 23). El otro artículo periodístico en que encontramos plasmado este encuentro ontológico pertenece a la contratapa del diario *El Observador* del 24 de abril donde, al realizar el pormenorizado detalle de los disturbios que se produjeron fuera del recital, el cronista, a la hora de tomar una decisión significativa, como elegir la forma de nombrar a los concurrentes al recital, elige el sustantivo asociado a las masas que componen movilizaciones políticas: *manifestantes*; dice el periodista:

... El foco principal de los problemas se centró en Avenida Italia y Centenario, donde una camioneta matriculada en Argentina fue incendiada (pertenecía a una pareja de Entre Ríos) y otra de reparto de alimentos fue dada vuelta y saqueada. En ese mismo lugar un carro de venta de chorizos y bebidas también fue saqueado por los manifestantes... (*El Observador*. 24 de abril de 2001: Contratapa. El subrayado es nuestro).

Entendemos que esta idea de duplicidad liminal lo que expresa en realidad es la magnitud del espacio de la frontera, que vuelve a poner sobre la mesa de los investigadores la necesidad de elaborar nuevas construcciones capaces de soportar, o vincular, todos los aspectos que devienen de las prácticas culturales populares.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. (2001). «Control policial extremo en recital de banda argentina». *El País*. 21 de abril de 2001. Tapa.
- Anónimo. (2001). «Esto fue una reunión familiar». *La República*. 23 de abril de 2001. p. 23.
- Anónimo. (2001). «Un final inmerecido». *El Observador*. 24 de abril de 2001. Contratapa.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de FrancoisRabelais*. Madrid: Alianza. Disponible en: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf> [Consultado el 23 de setiembre de 2019].
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D. F.: Pasodegato.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- García, V. (2001). «Desembarcaron los ricoteros argentinos». *El Observador*. 22 de abril de 2001. p. 26.
- Ponce, A. (1983). *La gramática de los sentimientos*. México D.F.: Cartago.
- Solari, C. (2001) «El Rey Momo celebra en Uruguay». Entrevistador anónimo. *La Nación*. 20 de abril de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/190596-el-rey-momo-celebra-en-uruguay> [Consultado el 23 de setiembre de 2019].
- Torrón, A. (2001). «Ritual no habitual». *Brecha*. 27 de abril de 2001. p. 7.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Van Gannep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.