



Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo

(1992-1994)

Estudio de los casos *En la Torre* y *Las Expediciones*

Damián Amir Pérez Mezzadra

Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

Montevideo, Uruguay

28 de octubre de 2020



Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo
(1992-1994)

Estudio de los casos *En la Torre* y *Las Expediciones*

Damián Amir Pérez Mezzadra

Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Ciencias Humanas en el marco del Programa en Teoría e Historia del Teatro.

Director de Tesis: Profesor Adjunto Gr.3 Luis Omar Dufuur Cañellas.
Doctor en Procesos de la comunicación.

Montevideo, 28 de octubre de 2020.

Montevideo, 22 de octubre de 2020

Estimados miembros de la Comisión Académica de Posgrados

De mi mayor consideración

Me dirijo a Uds. a los efectos de informarles que la tesis titulada: «*Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo 1992-1994*» realizada por el maestrando Prof. Damián Pérez Mezzadra, está en condiciones de ser presentada para su defensa.

A lo largo de tres años el Prof. Damián Pérez Mezzadra ha demostrado poseer una acribia sobre el tema investigado que hace de la tesis un trabajo que contribuye al campo de los estudios sobre el teatro uruguayo en general y sobre el teatro performático en particular.

Para finalizar declaro que la presente tesis se ajusta a los aspectos formales establecidos por el programa de posgrado. De acuerdo con lo anterior considero que la tesis está en condiciones de ser presentada para su defensa.

Sin otro particular, saluda atentamente



Dr. Luis Dufuur

Prof. Adj de Teoría del cine y medios audiovisuales

Instituto de Comunicación

Facultad de información y Comunicación



Esta tesis fue realizada con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) mediante la Beca de Maestría Nacional en Investigación Fundamental.

A Soledad, Santino y Mailena.

A mi viejita.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi Director de Tesis, Luis Dufuur, por décadas de enseñanza en cada encuentro, en cada café, y muy especialmente por la motivación, guía y lucidez para este trabajo en especial.

Agradezco a Moxhelis por su *gira mágica y misteriosa*: a Pascal Wyrobnik y Daniela Luna porque desde el inicio recibieron con afecto y confianza mi pedido de “estudiarlos”, a Roberto Olalde, a Magdalena Brezzo, a Lucía Sommer, a Ernesto Gillman, a Gabriel Richieri, y a todos los moxhelianos.

A Magela Ferrero por las espectaculares fotos que me confió.

A Guillermo Casanova y Eduardo Lamas por los archivos audiovisuales que son un material documental invaluable como testimonios de una época.

Agradezco al coordinador académico de la maestría en “Teoría e Historia del teatro”, Roger Mirza, como también a los docentes que tuve en el transcurso: Claudia Pérez, Jorge Dubatti, Emilio Irigoyen, André Carreira, Gustavo Remedi, Lola Proaño y Oscar Brando.

Agradezco a Rodrigo Viqueira y Yamile Ferreira por el apoyo, el consejo y los materiales brindados que enriquecieron esta tesis.

Agradezco a la ANII por la beca brindada para la finalización de la tesis.

Agradezco a la UPEP por la amabilidad y efectividad en la resolución de solicitudes.

Agradezco al tribunal examinador.

Y muy especialmente, agradezco a María Soledad Álvez y a mis hijos Santino y Mailena por su amor, apoyo y luz. Sin ellos, nada.

Agradezco a mi madre por todo, como siempre.

*Now - The Magical Mystery Tour
Roll up-roll up for the Mystery Tour*

*And that's an invitation
To make a reservation
The Magical Mystery Tour is coming to take you away
Coming to take you away
The Magical Mystery Tour is dying to take you away
Dying to take you away-take you today.*

*Magical Mystery Tour
(John Lennon-Paul McCartney)*

Nothing is real and nothing to get hung about

*Strawberry Fields Forever
(John Lennon- Paul McCartney)*

Lista de figuras

Figura 1. Ómnibus de Moxhelis	25
Figura 2. La Botica	49
Figura 3. Desfile de Primavera en Malvín.....	56
Figura 4. Estética de la música post-industrial	85
Figura 5. Estética circense.....	88
Figura 6. Estética retrofuturista.	94
Figura 7. <i>La Quimera</i> 1.	97
Figura 8. Entrega de las invitaciones de <i>En la Torre</i> (1993).....	107
Figura 9. Invitación <i>En la Torre</i> (1993).. ..	108
Figura 10. Invitaciones del pub Amarillo.....	122
Figura 11. Dibujo de <i>Las Expediciones</i>	127
Figura 12. El avión moxheliano 1.	128
Figura 13. El avión moxheliano 2.	128
Figura 14. <i>La Quimera</i> 2.	130
Figura 15. <i>La Quimera</i> 3.	133
Figura 16. <i>La Quimera</i> 4.	134

Resumen

Moxhelis fue un grupo de espectáculos interdisciplinarios, poseedor de las características particulares de lo que se denomina: teatro posdramático, teatro liminal, teatro de calle y de la performance. La estética de Moxhelis es fragmentaria, resultado de la yuxtaposición de elementos provenientes de la música post-industrial, del arte circense, de imágenes retrofuturistas (*cyberpunk*, *dieselpunk* y *steampunk*) y de relatos post-apocalípticos, como también en la construcción de los artefactos, que sirven como escenografía de sus obras, en donde observamos *ready-made*, *collages* vanguardistas y neovanguardistas así como el *trash art*.

Esta tesis indaga sobre el origen y desarrollo del grupo de teatro Moxhelis durante su primera etapa que abarca desde 1992 hasta 1994, revisando sus particularidades en cuanto a los ensayos, los mecanismos de producción y su combinación con su praxis vital. Asimismo, los estudios de caso se centran en los espectáculos *En la Torre* realizado en la Iglesia Evangélica Alemana y *Las Expediciones* realizadas a lo largo de todo el territorio uruguayo, además de comentarse otros espectáculos de esa primera etapa.

Palabras claves

Moxhelis- Performance- Teatro liminal- Teatro uruguayo- Pascal Wyrobnik

Abstract

Moxhelis was an interdisciplinary theater company that belonged to the postdramatic theater, liminal theater and street performance. Moxhelis' fragmentary aesthetic was the result of the overlapping features of post-industrial music, circus arts, retro-futurist imagery (*cyberpunk*, *dieselpunk* and *steampunk*) and post-apocalyptic narratives. These characteristics also permeated the construction of the artifacts that were used for the scenography of their plays, in which we can see the *ready-made*, the avant-garde and neo-avant-garde *collage* and the *trash art*.

This dissertation addresses the origins and evolution of Moxhelis during its first period, from 1992 to 1994, and it considers the particularities of this theater company in terms of

rehearsals, production mechanisms, as well as its articulation with life. The study focuses on the performances called *En la Torre*, carried out at the German Evangelical Church in Montevideo, and *Las Expediciones*, performed throughout the entire Uruguayan territory, as well as other spectacles performed during this period.

Key words

Moxhelis- Performance- Liminal Theater- Uruguayan Theater- Pascal Wyrobnik

Tabla de contenidos

1. Introducción.....	13
1.1. Definición del objeto de estudio	13
1.2. Fundamentación.....	14
1.3. Objetivos generales y específicos	18
1.4. Organización de la tesis: contenido de los capítulos	19
2. Antecedentes.....	21
2.1. Estado de la cuestión.....	21
2.2. Corpus	23
3. Metodología.....	30
4. Marco Teórico	39
5. Presentación de Moxhelis.....	43
5.1. ¿Qué fue Moxhelis?	43
5.2. Brevísima historia de Moxhelis	47
5.3. Preparativos, ensayos, talleres de trabajo.	49
5.4. El nombre MOXHELIS	54
5.5. Los espectáculos entre 1992 y 1994 (la primera etapa).....	56
6. Zonas fronterizas –¿o sin fronteras?– de Moxhelis	61
6.1. Teatro Liminal	61
6.2. Teatro Posdramático	66
6.3. Performance	71
7. Las estéticas de Moxhelis	76
7.1. Estética musical post-industrial	80
7.2. Estética Circense.....	86
	11

7.3. Estética Retrofuturista y Post-apocalíptica	89
7.4. Estética Fragmentaria: Objetos encontrados, <i>Ready-Made</i> , <i>Collage</i> , <i>Trash Art</i> ...	95
8. Descripciones, comentarios y análisis de los espectáculos	103
8.1. <i>En la Torre</i>	104
8.2. El Cabildo de Montevideo	118
8.3. Las performances en el pub Amarillo	121
8.4. Las fiestas de Moxhelis	123
8.5. <i>Las Expediciones</i>	124
8.5.1. <i>La Quimera</i> moxheliana y sus conexiones transtextuales y transmediales...	130
9. Consideraciones finales	143
Referencias	147
Anexo	153
Documentos	153
Artículos periodísticos	156
Registros fotográficos	172
Entrevistas	175
Entrevista a Pascal Wyrobnik	175
Entrevista a Ernesto Gillman	182
Entrevista a Gabriel Richieri	195
Entrevista a Roberto Olalde	200

1. Introducción

1.1. Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio de esta tesis en el marco de la maestría de Ciencias Humanas en “Teoría e Historia del Teatro” (UdelaR-FHCE) es la compañía teatral Moxhelis, específicamente en lo que se refiere a su origen, a sus características predominantes en los espectáculos y a su desarrollo en lo que fue su primera etapa, entre setiembre de 1992 cuando se gesta el grupo teatral –aún sin nombre en ese momento– hasta mayo de 1994 cuando se disuelve el colectivo artístico, momentáneamente, por el lapso de un año aproximadamente. Como eje central de la investigación se toma como referencias trascendentes para el análisis a dos espectáculos de naturaleza performática: en primer lugar, *En la Torre* realizado en la Iglesia Evangélica Alemana (1993) y en segundo lugar a *Las Expediciones* (1994) realizadas a lo largo del territorio uruguayo.

Me planteo en esta tesis realizar un panorama de la historia de Moxhelis en sus años iniciales de existencia (1992-1994) y, a su vez, abordar el análisis de las poéticas de dos de las performances más relevantes en ese período, las ya mencionadas *En la Torre* y *Las Expediciones*, desde una perspectiva múltiple y heteróclita que abarca desde la filosofía del teatro engendrada por Jorge Dubatti (2007) para estudiar las poéticas moxhelianas en el marco de un teatro liminal hasta las imprescindibles miradas sobre la *performance art* de Lehmann (2013), la liminalidad teatral de Iliana Diéguez Caballero (2007; 2009) y la performance de Diana Taylor (2016). Asimismo, reviso un repertorio de teóricos de distintas disciplinas académicas para escudriñar la macropoética de Moxhelis en el período 1992-1994, para luego restringirme al estudio micropoético de los dos espectáculos mencionados.

Desde la perspectiva de la filosofía del teatro se entiende que la macropoética estudia los aspectos comunes, así como también las diferencias, de un conglomerado de elementos poéticos elegidos por el investigador, que en este caso particular es la compañía teatral Moxhelis y la reunión de sus respectivos espectáculos o performances

en un período acotado de dos años. El estudio macropoético requiere del conocimiento y análisis de las micropoéticas que están contenidas en él. En este sentido, se entiende por micropoética a la poética de una entidad singular, que para esta tesis se trata de la selección de dos micropoéticas pertenecientes a los espectáculos ya nombrados. (Dubatti, 2008, p.80). En síntesis, el estudio macropoético abordará al colectivo artístico Moxhelis en cuanto a su origen, sus procesos de trabajo de creación y producción, la heterogeneidad de formaciones profesionales de sus integrantes, los aspectos estéticos y sus rasgos fundamentales en el período restringido entre setiembre de 1992 y mayo de 1994, mientras que el análisis micropoético describirá y examinará las performances *En la Torre* y *Las Expediciones* desde un enfoque múltiple que mezcla lo estético, transtextual, performático y semiótico, en distintas dosis de acuerdo a lo que se requiera en cada instancia analítica.

1.2. Fundamentación

Considero que el objeto de estudio reviste de atractivo e interés, mereciendo ser investigado de aquí en adelante con rigurosidad académica, lo que hasta el momento no había sucedido. Uno de los primeros argumentos que arguyo es la necesidad de insertar a Moxhelis en el sistema teatral nacional por entender que el grupo fue un fragmento de la realidad teatral de la última década del siglo XX y principios del siglo XXI en el Uruguay. Asimismo, la existencia de Moxhelis se adscribe a la historia de las performances en nuestro país, historia que por cierto debe escribirse para testimoniarla para la posteridad. Es más, entiendo que dada la naturaleza interdisciplinaria de las propuestas artísticas de Moxhelis, su presencia va más allá del ámbito teatral uruguayo, superando fronteras rígidas al tener un contacto estrecho con otros campos del arte, por ende, el estudio académico sobre Moxhelis es de ganancia para el conocimiento y acervo de la cultura uruguaya. Más aún si se hace foco en los procesos culturales y artísticos en los años posteriores a la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1984).

Moxhelis desarrolló sus actividades desde fines de 1992 hasta el 2002 en que se disuelve el grupo, con una breve interrupción de casi un año entre 1994-1995. La existencia de Moxhelis durante esa década significó una propuesta artística heteróclita cuyo abanico cubría desde la teatralidad liminal, fronteriza, performática e

interdisciplinaria, hasta la yuxtaposición de estéticas variadas como la circense, la retrofuturista, la vanguardista y el *trash art*. Todos estos aspectos los expondré en los capítulos correspondientes. De hecho se manifestaron con algunas experiencias puntuales cercanas a los *happenings*, que convocó a una exploración artística de una estética innovadora para el contexto cultural uruguayo, con cierta herencia europea, sobre todo francesa gracias a los aportes de uno de los fundadores, Pascal Wyrobnik. Esta primigenia caracterización del grupo será explicada con mayor detalle en el recorrido del trabajo. Es necesario vislumbrar que la mencionada *estética innovadora* está en referencia al entorno cultural del país y sujeta a las percepciones y subjetividades de los involucrados, incluyéndome a mí en el rol de investigador. Es decir, asumo esa innovación como tal desde la territorialidad en la que se gestó. Dubatti (2012) afirma que:

El estudio de la territorialidad implica la indagación de la historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. (p.128)

Los moxhelianos¹ produjeron acontecimientos performáticos, intervenciones e irrupciones urbanas en el suceder cotidiano de la vía pública, provocando sorpresa, incertidumbre, extrañeza. Construyeron montajes de estructuras metálicas confeccionando carros y jaulas de importante tamaño junto a objetos de menor escala. Sus performances involucraron una multiplicidad de técnicas y disciplinas: arte circense, pirotecnia, soldadura, música, danza, entre otras modalidades de exploración artística. Estas manifestaciones y otras tantas, son parte de esas *invenciones moxhelianas* que relato, describo y analizo en esta tesis con el fin de asentar a Moxhelis en la historia de las teatralidades del Uruguay y –más precisamente– en la historia de las performances del país.

En relación con lo expuesto y sumando desde esa perspectiva, fundamento la necesidad del estudio sobre Moxhelis como una acción investigativa que sirve para acrecentar la información existente sobre la historia del teatro uruguayo, especialmente, en lo que se refiere al teatro de calle y performático. Aún más, afirmo que se trata de

¹ Utilizo este término a lo largo de toda la tesis que se lo sustraigo a la moxheliana Daniela Luna.

una propuesta de teatralidad relativamente reciente, en términos históricos, que ha quedado prácticamente marginada de la memoria de enfoque académico.² Para este encuadre me apoyo en la mirada que ofrece Gustavo Remedi (2015) como coordinador del libro *El teatro fuera de los teatros* en donde en el prólogo del mismo expone la carencia de documentación y estudios sobre una parte relevante del sistema nacional teatral del Uruguay ya que según él ha existido un interés superlativo de parte de la academia por centrarse en el “teatro establecido” (p.9) con esporádicas excepciones en otras teatralidades. Es así que Remedi, tomando como referencia a Eugenio Barba, insta a indagar sobre otros *archipiélagos teatrales* (p.9), específicamente al del *teatro fuera de los teatros*. El teórico uruguayo expone que *el teatro fuera del teatro* está vinculado con modos de producción y lenguajes que buscan llegar a públicos distintos al del teatro institucionalizado. Dice Remedi (2015):

El teatro fuera del teatro no solo supone salir de un cierto lugar (o institucionalidad), supone un cuestionamiento y alteración de las formas, las convenciones y el relacionamiento con el público; también de la idea de espectador, que en muchos casos se vuelve actor (ocasional, no profesional), tanto para expresarse como para explorar y ensayar otros mundos posibles/ otros yo posibles. (p.13)

Por este motivo, justifico que el estudio sobre Moxhelis significa la indagación sobre un caso concreto de una compañía teatral interdisciplinaria que desarrolló sus espectáculos por fuera de la vista del sistema teatral establecido en el Uruguay, es decir, de *teatralidades* por fuera del teatro.

Al no existir antecedentes de investigaciones en profundidad³ sobre Moxhelis, apenas un par de breves menciones académicas, esta tesis cobra importancia fundacional sobre líneas de investigación que se pueden desarrollar a futuro sobre los moxhelianos. Por lo que será rigor de este trabajo realizar una historización panorámica sobre el grupo en cuanto a su primera etapa de existencia, ante el desconocimiento

² En el artículo “Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo” de Roger Mirza (1998), dentro del libro *El teatro y su crítica*, compilado por Osvaldo Pellettieri, se hace una mención sumamente breve bajo el subtítulo “Espacios alternativos”, que dice: “En la misma línea se inscriben los experimentos de *Moxhelis*, en una iglesia (...)” (p.94).

³ En el artículo “Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso *En la Torre*” (Damián Pérez Mezzadra, 2020, pp. 61-67) adelanté algunos aspectos sobre el origen de Moxhelis, sus características y el espectáculo *En la Torre*.

general, que permita establecer mojones importantes de su devenir. A riesgo de ser redundante pero queriendo subrayar el provecho de esta tesis a futuro es que insisto en dos aspectos centrales del trabajo, en primer lugar, su rol de relato de las experiencias moxhelianas a modo de historiar la existencia del grupo y adscribirlo en el sistema teatral uruguayo y, en segundo lugar, el análisis de dos casos particulares de micropoéticas moxhelianas.

Asimismo, otro de los argumentos que esgrimo como fundamento de este trabajo, surge de la recopilación de artículos periodísticos que recogí sobre la compañía teatral, tanto de prensa de la capital como del interior del Uruguay, en dónde se evidencia el rendimiento, la calidad y relevancia de su presencia en la recepción de sus intervenciones, performances, fiestas y desfiles, provocando así una mayor intriga sobre cómo fueron las acciones performáticas de este colectivo artístico. A modo de ejemplo cito al periodista cultural, escritor y dramaturgo Gabriel Peveroni (1993) que escribía en el diario *El Día* sobre el espectáculo *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana: “Asistir a un espectáculo –performático en este caso– que responde a pretensiones elitistas, a la estética por la estética, no suele ser muy común en una ciudad acostumbrada a los mensajes, a los códigos entre líneas y a la búsqueda del éxito por caminos tradicionales” (p.24). Como también el crítico Alfredo Torres (1993), que en la sección Culturales de *Brecha* decía sobre la réplica del espectáculo *En la Torre*, pero esta vez en el Cabildo de Montevideo: “El grupo Moxhelis supera individualismos, fusiona modos creativos varios para concertar un ritual profano, impresionantemente seductor, tremendamente necesario” (p.24). Estos dos ejemplos de reseñas críticas de la prensa montevideana, junto a otras tantas del interior del país, alumbran sobre la necesidad de investigar sobre un caso -por lo menos- atípico en el sistema teatral uruguayo. Y si bien no hay trabajos académicos dedicados exclusivamente a Moxhelis, la vasta cantidad de artículos de prensa de la época⁴ en los cuales se comentan con entusiasmo, sorpresa y elogiosas palabras su actividad performática, teatral, circense, dan cuenta de una interesante exploración artística en sus espectáculos, sirviendo como primeras narraciones sobre el quehacer moxheliano, su personalidad artística y su creatividad, con el valor agregado de ser testimonios de época.

⁴ Ver Anexo, apartado Artículos periodísticos.

1.3. Objetivos generales y específicos

Esta tesis tiene como objetivos generales:

- Relatar, describir, comentar y analizar los espectáculos teatrales-performáticos de Moxhelis en el período 1992- 1994 generando una narración de manera tal de contribuir al enriquecimiento académico sobre la historia del teatro uruguayo.
- Aportar al panorama cultural uruguayo desde un enfoque amplio, múltiple, heterogéneo, entendiendo que Moxhelis es un fenómeno interdisciplinario que comprende una variedad de campos artísticos que intervinieron.
- Entender, comprender y enmarcar a Moxhelis dentro de algunas de las direcciones estéticas que desarrollaron en la última década del siglo XX en el territorio teatral uruguayo y más precisamente en el campo performático.

En cuanto a los objetivos específicos, se encuentran:

- Explicar las circunstancias histórico-culturales que favorecieron la gestación de Moxhelis, a partir de la llegada -desde Francia- de las compañías Royal de Luxe, de Philippe Genty y de Philippe Decouflé a Montevideo en 1992.
- Inscribir y contextualizar a Moxhelis en el panorama teatral uruguayo desde su propuesta performática.
- Analizar desde un enfoque heteróclito a dos de las micropoéticas de Moxhelis: *En la Torre* y *Las Expediciones*.
- Caracterizar los espectáculos de la compañía desde la teoría teatral y de la performance.
- Problematizar los campos artísticos partícipes dentro del teatro-liminal moxheliano.
- Realizar algunas consideraciones, a modo de conclusiones abiertas, sobre algunos de los aportes brindados por Moxhelis al panorama artístico-cultural uruguayo.

1.4. Organización de la tesis: contenido de los capítulos

En cuanto a la estructura del trabajo, el primer capítulo se dedica a la explicación del objeto de estudio que es el grupo artístico Moxhelis en su primera etapa, fijada entre setiembre de 1992 y mayo de 1994, otorgándole prioridad a sus espectáculos de distinta índole y relevancia pertenecientes a ese período. Asimismo se realiza la fundamentación de la investigación con los argumentos necesarios para establecer el papel que cumple esta tesis como aporte a los estudios teatrales y de performance en el Uruguay. Por último, aparece el establecimiento de los objetivos generales y específicos que dan rienda al hilo conductor de la investigación.

El segundo capítulo se centra en los antecedentes que sirven para configurar la situación de Moxhelis en el panorama del sistema teatral nacional, tanto sea el estado de la cuestión en cuanto al ámbito académico y la ausencia de investigaciones que se hayan abocado al tema, como también el corpus recolectado durante el proceso de investigación que cumple una función testimonial, desde notas periodísticas, fotografías, videos y entrevistas.

El tercer capítulo consiste en la explicación de la metodología, de carácter cualitativa, utilizada para llevar a cabo la investigación y poder cumplir con los objetivos planteados. Mientras que en el cuarto capítulo se configura el marco teórico que permite encuadrar los relatos, las descripciones, los comentarios y análisis de los espectáculos de Moxhelis.

El quinto capítulo presenta a Moxhelis y se preocupa de narrar los orígenes del grupo a partir -principalmente- del asentamiento del francés Pascal Wyrobnik en Uruguay, luego de haber participado en *Cargo 92*. También se centra en los procesos de trabajo y creación en sus estadías en la casa deshabitada de la familia de Roberto Olalde (moxheliano) en el departamento de Treinta y Tres, en el sótano del cambalache de Gabriel Richieri (moxheliano) y sobretodo –y muy fundamentalmente– en el frigorífico del Cerro. Se realiza una brevísima historia del grupo en el lapso comprendido entre 1992 y 1994. A su vez, se relata el génesis incierto del nombre del grupo y se enumera en detalle los espectáculos de esa época.

El sexto capítulo aborda los conceptos de *teatro liminal*, *teatro posdramático* y *performance* desde la óptica de diversos teóricos, con la intención de verificar la atribución de Moxhelis a estos campos fronterizos interdisciplinarios. El séptimo capítulo expone la estética fragmentaria y múltiple que predomina en Moxhelis a partir de la yuxtaposición de estéticas como la circense, retrofuturista, vanguardista y el *trash art*.

El octavo capítulo, instancia medular de este trabajo, es el análisis de dos de las micropoéticas moxhelianas inmersas en los espectáculos *En la Torre* y *Las Expediciones*. Finalmente, el noveno capítulo establece algunas consideraciones generales y conclusiones abiertas a modo de aproximación con respecto al aporte del grupo para el teatro-performático uruguayo.

2. Antecedentes

2.1. Estado de la cuestión

La existencia de Moxhelis y sus espectáculos dentro del sistema teatral uruguayo no han sido investigados con rigurosidad académica, siendo una “isla” en medio del archipiélago teatral no convencional de fines del siglo XX y principios del XXI en el Uruguay. Por lo que resulta de interés enmarcar brevemente cuáles son las coordenadas teatrales en el siglo XX para poder ubicar en el mapa a Moxhelis. En este sentido, Roger Mirza (2007) expone en su libro *La escena bajo vigilancia*:

En el siglo XX se ha producido justamente un acercamiento entre la concepción del teatro como representación y la del teatro como presentación, en el que se muestran acciones físicas concretas, desplegadas por seres humanos que nos interpelan desde la fuerte presencia de sus cuerpos. En este acercamiento entre presencia real y representación, actor y personaje, escena física tangible y ficción representada, la fuerza de la presencia física difumina la fábula imaginaria y el teatro se inclina por un lado hacia la poesía -por la permanencia de la palabra y el debilitamiento de lo discursivo y de la intriga-, y por otro hacia otras artes como la danza, la coreografía, la música, las artes plásticas, por la jerarquización de la presencia de los cuerpos y demás elementos visuales y musicales.

Así, el teatro contemporáneo experimenta con la permeabilidad de esa frontera, y con las oscilaciones entre actor y espectador, escenario y sala, ficción y realidad, e intenta borrar esas contradicciones volviendo ambigua la negación de esas acciones y el ‘como sí’ de la convención tradicional, para transformar el espacio teatral en un “lugar oximorónico” que une categorías aparentemente inconciliables (...). (p.40)

Estas líneas de Mirza sirven para establecer –en parte– a las características sobresalientes en esas coordenadas temporales en las que se enmarca Moxhelis. La existencia de Moxhelis se encuadra dentro del panorama cultural de fines de siglo XX a nivel universal y, más precisamente, a nivel local dentro del teatro posterior a la dictadura cívico-militar uruguayo (1973-1984). Recordemos que, si bien Moxhelis no surgió inmediatamente después de finalizada dicha dictadura, sus integrantes fueron ciudadanos receptores de la realidad opresora ejercida por el Gobierno de Facto (a

excepción de los pocos integrantes extranjeros), siendo ellos jóvenes adolescentes en ese período. Por lo que su espíritu rebelde y libertario es consecuencia y está en consonancia con dicha coyuntura histórica. Moxhelis nace siete años después de la apertura democrática de 1985 liderada por el presidente del Partido Colorado, Julio María Sanguinetti. Vale decir que de las entrevistas y conversaciones con los moxhelianos sobrevuela constantemente la idea de que la restauración democrática fue lenta, insegura y mantuvo algunos mecanismos de opresión y represión hacia los jóvenes como fueron las razzias policiales:

El periodo posdictatorial se caracterizó entonces por el pasaje de un gobierno autoritario a otro de democracia “tutelada” por los poderes que habían regulado al Estado hasta el momento en un dispositivo de continuismo en las estructuras políticas, sociales y económicas donde, finalmente, el gobierno elegido democráticamente parecía el único cambio constatable. (Delbene, 2014, p.308)

Asimismo, debo precisar que tanto mi estudio a nivel macropoético como micropoético tiene en cuenta la territorialidad topográfica entendida como “la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales- culturales a partir de un corte histórico determinado.” (Dubatti, 2012, p.113). A partir de ello, ubico a Moxhelis en ese eje histórico singular posterior a la última dictadura cívico-militar uruguaya, a siete años de finalizada ésta y de iniciada la restauración democrática, así como también a nivel mundial se inserta su existencia en la última década del siglo XX y final del milenio, con las particularidades que conlleva esto. Pensar en la territorialidad topográfica de Moxhelis sirve para reflexionar sobre el grado de novedad, sorpresa e impacto de sus propuestas artísticas en cuanto a la localización en las que están enmarcadas. Así como también, observar en qué medida la territorialidad tuvo injerencia determinante en los procesos creativos.

También vale señalar en cuanto al estado de la cuestión y la ausencia de antecedentes de estudios sobre Moxhelis, la dificultad que presentó la investigación a desarrollar considerando que se está frente a un *teatro perdido* (Dubatti 2007, 185) porque debí relatar, describir, comentar y analizar los espectáculos de Moxhelis que ya no existen dada su naturaleza efímera y formar parte del pasado:

Todo espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla a través de una

“proeza” de la memoria. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución, lo irreparable e irrepetible (Dubatti, 2007, p.185).

Con estas palabras de Dubatti es que se entiende a la producción artística de Moxhelis como un *teatro perdido*, por lo que incliné mis esfuerzos a recaudar un corpus de información que permitiera analizar lo más exhaustivamente posible al colectivo teatral a sabiendas de la sensación de orfandad de la performance que existió y desapareció. Es decir, esta tesis apunta su flecha al análisis de Moxhelis pero por momentos se bordeará una labor de *arqueología teatral* que está latente en todo el trayecto de la escritura.

2.2. Corpus

Las fuentes primarias utilizadas en este trabajo son los testimonios que surgen de las entrevistas que realicé a los integrantes de Moxhelis, a las personas que formaron parte del círculo personal y cercano de la compañía, periodistas, publicitarios y ciertos espectadores calificados. Asimismo, todo el material de archivo (fotos, videos, cartas de presentación, invitaciones, folletos) que fueron aportando sus integrantes resultó de gran utilidad para ir organizando la historia de Moxhelis, además de su valor testimonial. Sin querer adjetivar de más, realmente mucho del material recolectado posee un valor histórico trascendente para el acervo de documentos sobre performance en Uruguay. Paso a detallarlos.

El realizador audiovisual Guillermo Casanova aportó tres audiovisuales. Los primeros dos que me entregó en 2017 fueron: *Moxhelis 2* (1993) y una publicidad del sanatorio La Española (s/f). *Moxhelis 2* es un video-arte de un minuto y doce segundos de duración donde aparecen instancias aleatorias de la performance *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana en 1993. El video-arte es de 1993, la realización es de Guillermo Casanova, la producción es de Comunicación Visual y Encuadre y está musicalizado con la introducción instrumental de la canción *Rosa Venenosa* de Manolo Caracol. En el caso de la publicidad de La Española, el valor que tiene es que aparecen algunas de las vestimentas de Moxhelis lo cual sirvió para describir la estética del vestuario del grupo. La publicidad en sí tiene propósitos comerciales ajenos al grupo. El

tercer video fue recuperado en 2019. Casanova buscó durante un tiempo prolongado y encontró el video-arte *Moxhelis 1* (1993) en formato U-Matic que contenía asimismo otros videos del realizador, lo que necesariamente implicó poder transformarlo en su totalidad a formato digital para lograr visualizarlo. Una vez logrado el cambio de formato, se recuperó el video-arte de una duración de cinco minutos. Este video también registra la performance *En la Torre*, pero a diferencia de *Moxhelis 2*, con el sonido musical del ambiente, en este caso, del grupo francés Les Rita Mitsuoiko.

El realizador audiovisual Eduardo Lamas (1993) posee varios registros fílmicos de Moxhelis. Ha filmado a Moxhelis en distintas ocasiones de performances en el pub Amarillo, en eventos comerciales y el más necesario para esta investigación se trata de una grabación de cuarenta minutos aproximadamente en donde se desarrolla el desfile de Moxhelis desde Parque Rodó hasta Pocitos. Dicho espectáculo es en sí la misma micropoética que *Las Expediciones* por el interior del país. Las filmaciones de Moxhelis en el pub Amarillo pude verlas pero no obtener copia ya que desde hace unos años, Lamas junto al artista Gabriel Richieri (integrante moxheliano) tienen el proyecto del documental *Amarillo* que trata la historia de ese mítico pub *under* montevideano. Es así que dicho material se mantiene inédito para la exposición pública y/o académica. Más allá de eso, en una primera etapa y con motivo de realizarle una entrevista, me proporcionó tres fragmentos de unos quince segundos cada uno de ellos sobre ese desfile en Parque Rodó. Dos años después me brindó otros cinco fragmentos de cinco minutos cada uno aproximadamente, lo cual significaron de un valor testimonial superlativo para esta investigación.

Por otra parte, he recabado alrededor de unas doscientas fotografías en donde están expuestas distintas situaciones, ámbitos y personajes moxhelianos. Los registros fotográficos pertenecen en su gran mayoría a la artista visual y plástica Magela Ferrero. Ella aportó unos ciento cincuenta negativos de fotografías que se revelaron en su momento y luego destruyó por motivos personales que no vienen al caso. La cuestión importante es que esos negativos fueron recuperados a través de una aplicación informática llamada Photo Negative Scanner, para poder visualizarlos y analizar su contenido. Por cierto, su contenido es sumamente variado, desde registros de lugares de los ensayos de Moxhelis, de las performances y sus objetos, hasta de los integrantes moxhelianos conviviendo en la ocupación del frigorífico del Cerro. Ferrero tuvo un vínculo estrecho, íntimo, con Moxhelis siendo una espectadora calificada, además de ser

artista y haber aportado sus fotografías para este trabajo. Otras fotografías fueron otorgadas por Daniela Luna y pertenecen al archivo personal de la pareja Luna-Wyrobnik. En conversación con Luna, no supo decirme quién las realizó aunque supone que la gran mayoría también sean de Ferrero, aunque no descarta a otros allegados al grupo que tenían la impronta de fotografiarlos. Un tercer tipo de fotografías son aquellas que acompañan a los textos periodísticos. De estas son muy pocas, no superando la veintena de ellas y en muchos casos de baja resolución, especialmente los artículos de periódicos del interior del país. Por último, en lo que se refiere a registros fotográficos, están los realizados por mí. De estos, los más importantes son los que hice al ómnibus de Moxhelis, en estado de deterioro por el paso de los años, en el fondo de la casa de Ernesto Gillman (moxheliano) (Figura 1).



Figura 1. Ómnibus de Moxhelis. En Cuadro 1 el grupo Moxhelis retratado junto al ómnibus (1993-1994). En Cuadro 2 y 3, fotos del ómnibus de frente y lateral. En Cuadro 4, la chaqueta moxheliana que utilizaba Pascal Wyrobnik. Dentro del ómnibus se encuentran varios de los objetos de época que utilizaban para sus performances. (05 de julio de 2017, casa de Ernesto Gillman, Sauce, Canelones).

En ocasión de entrevistarlo en Sauce, pude acceder al interior del ómnibus y fotografiar objetos de Moxhelis guardados allí, como también el interior y exterior del ómnibus con el que se trasladaban por todo el país. El ómnibus de Moxhelis fue un objeto icónico del grupo en sus quehaceres performáticos. También tuve oportunidad de fotografiar algunos otros objetos que me mostraron moxhelianos durante las entrevistas personalizadas.

Las fuentes secundarias son los artículos de prensa de época, de los cuales cuento con una veintena de ellos. A partir de la búsqueda y exploración de materiales que se desarrolló, me encontré con una serie de artículos periodísticos de distintas frecuencias de salida de publicación (diarios, semanales, mensuales), tanto de Montevideo como del interior del país, que han cubierto algunos de los espectáculos de Moxhelis, otorgándole preeminencia a los que relatan la acción performática *En la Torre y Las Expediciones*. Los artículos de prensa pertenecen a periódicos importantes de la capital como *El Día*, *Búsqueda* y *Brecha*, como también una decena de notas de periódicos de mucho menor tiraje -y por tanto con menor repercusión- del interior del país. En menor medida, hubo casos particulares de fuentes como son los folletos, cartas de presentación, cartas personales, registros del itinerario de las actuaciones y el haber podido tener acceso a algunos objetos que utilizaron en su momento. Dichas fuentes sirvieron para completar la historia de Moxhelis.

En este trabajo de investigación se tuvo conciencia que estos documentos mencionados son meramente aproximaciones a sus representaciones teatrales y que nos enfrentamos, al decir de Jorge Dubatti (2014), al *teatro de los muertos* (p.137), es decir, un acontecimiento teatral irrecuperable por su propia esencia convivial. A pesar de esta dificultad y ante el hecho de presentarme con una gran cantidad de los integrantes de la compañía teatral, los cuales brindaron su apoyo, disposición y materiales para abordar el trabajo de investigación y acercarnos lo más rigurosamente posible a lo que fue Moxhelis, se pudo lograr reordenar los acontecimientos más relevantes de la historia moxheliana y narrar sus performances.

Subrayo la dificultad que tuvo analizar a este grupo desde la distancia temporal ya que la misma provoca que queden elementos elípticos sobre el acontecimiento teatral en sí. Cuando hablo de *acontecimiento teatral*, lo hago desde la conceptualización que realiza Dubatti (2003) “definimos el acontecimiento teatral como una tríada de sub-

acontecimientos concatenados causal y temporalmente: el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje o poético, y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador” (p.6).

Dubatti (2003) toma de Dupont la idea de que el teatro es una de las manifestaciones de la “cultura viviente” que hereda el ser humano en el transcurso de la historia, en el que se trasmite y recibe *in vivo*, a diferencia del *in vitro* que implica la herencia del libro (p.6). El autor argentino en su libro *El Convivio Teatral* desmenuza el concepto en tres momentos constitutivos:

A partir de una reconsideración de lo convivial, el acontecimiento teatral se manifiesta en su fórmula nuclear compuesto por una tríada de sub- acontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

I. El acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente de...

II. El acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, frente a cuyo advenimiento se produce...

III. El acontecimiento de constitución del espacio del espectador. El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de expectación no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de expectación no se ve articulado por la naturaleza específica de los acontecimientos anteriores: el convivial y el poético. La idea de espectáculo y de espectador no implica necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivial y poético” (Dubatti, 2003, 16).

A partir de esta idea, nos encontramos que las acciones performáticas de Moxhelis implicaron acontecimientos teatrales que cumplen con los tres requisitos expuestos por el autor, es decir, el convivio, la *poíesis* y la expectación. Sin embargo, a pesar de la sustancial importancia del *convivio*, debemos enfatizar que el análisis utiliza como corpus para su estudio el denominado *tecnovivio* que se define como “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti 2014, 125), en este caso el *tecnovivio* documental moxheliano se trata de aquellos registros fotográficos, audiovisuales y periodísticos, e incluso archivos de audio de las entrevistas actuales realizadas por mí. Según Dubatti (2010) el acontecimiento puede ser analizado de tres formas distintas:

1- en sí mismo: por la participación del estudioso en el acontecimiento histórico en una o varias funciones teatrales;

2- a partir de materiales conservados sobre el acontecimiento histórico (grabaciones audiovisuales, fotografías, iconografía, testimonios, notas de puesta en escena, etc.);

3- a partir de la construcción implícita que un texto dramático (sea pre-escénico o post-escénico) diseña del acontecimiento. (p.118)

Por lo dicho anteriormente, este estudio sobre Moxhelis está restringido a la segunda modalidad, es decir, por el acopio de documentos y registros diversos recolectados en este proceso investigativo y que conforman un material tecnovivial que tienen el valor de atestiguar y aproximarme/nos al acontecimiento convivial, aunque sabiendo siempre la pérdida de la condición aurática del espectáculo dada su naturaleza efímera. La limitante en estudiar a tal objeto de estudio radica en el hecho de informar, relatar y analizar a un acontecimiento convivial performático extinguido a partir de la conservación del tecnovivio que documenta y atestigua su pasada existencia. Dice Dubatti (2014) sobre las formas tecnoviviales:

Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (...) en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. (...) Llamamos al tecnovivio interactivo dialógico, en cambio al monoactivo, monológico. (p.125)

El esfuerzo de la búsqueda estuvo abocado a recuperar de la memoria la información sobre los espectáculos de Moxhelis, especialmente a partir del tecnovivio monoactivo (audiovisuales, fotografías y artículos de prensa), mientras que el tecnovivio interactivo fue usado de apoyo para el desarrollo de la investigación con el fin de mantenerse en contacto esporádico con los integrantes del grupo y realizarles todas las consultas pertinentes que iban surgiendo en el transcurso. Igualmente, a pesar de la pérdida de la cualidad aurática de las performances, cuestión inevitable por cierto, cobra entonces un valor inestimable el archivo tecnovivial.

La óptica de Dubatti sobre los documentos tecnoviviales la enraíce con el enfoque de la teórica Diana Taylor (2011), porque según ella los estudios de performance deben

ser posdisciplinarios porque parten de disciplinas existentes y las trasciende en sus límites

(...) para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales. Los objetos de análisis incluyen textos, documentos estadísticas (elementos que defino como materiales de *archivo*) y también actos en vivo, que son parte de lo que denomino *repertorio*. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. (pp.13-14)

Diana Taylor hace referencia a un trabajo anterior suyo, *The Archive and the Repertoire* (2003) en el cual estableció sus conceptos de *archivo* y *repertorio* como mecanismos de abordaje distintos para el estudio de casos de performance. La teórica enuncia la imposibilidad de capturar o transmitir lo “vivo” de la performance, pero que, sin embargo, cumple una función de reemplazo de naturaleza perdurable, ubicado como objeto de análisis. Una cuestión de interés que agrega Taylor (2011) sobre el comportamiento del repertorio es:

Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo es mediatizado. El proceso de selección, memorización o internalización y transmisión ocurre dentro de sistemas específicos de representación a los que a su vez ayuda a constituir. Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento. (p.14, pie de página 16)

Estas palabras matizan la perspectiva de Dubatti de un *teatro perdido* o *teatro de los muertos* y permite pensar en una genética performática que se puede heredar por la memoria (Taylor, 2011, p.14), sin ser nunca la misma pero en comunicación con ella y en todo caso, coincide con aquel ejemplo de Dubatti (2016) en que el llanto del bebé es una performance hereditaria ancestral (p.9).

3. Metodología

La tesis se desarrolló bajo un sistema metodológico de carácter cualitativo, es decir, se realizó un acopio de documentos de diversa clase para luego describir su contenido y analizarlos con múltiples herramientas teóricas provenientes de variados enfoques disciplinarios en acuerdo con las palabras de Diana Taylor (2011) sobre aplicar “lentes metodológicos más flexibles” (p.13).

La concepción metodológica de carácter cualitativa en la que me sustenté fue la siguiente: “La frase *metodología cualitativa* se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor & Bogdan, 1987, p.20). La acumulación de datos de los cuales se desprendían referencias descriptivas fueron fundamentales para poder sostener la investigación y generar el acervo suficiente de información sobre Moxhelis y sus performances de tal manera de ser capaz de analizarlos con las herramientas teóricas requeridas para dicha empresa. En cuanto a las declaraciones de las personas nos restringimos a las crónicas periodísticas (palabra escrita) y a los testimonios revisionistas surgidos de las entrevistas personales (palabra hablada). Mientras que las conductas observables surgieron de la revisión del corpus tecnovivial de registros fotográficos y audiovisuales. Los documentos tecnoviviales resultaron imprescindibles para observar y cotejar las acciones performáticas moxhelianas entre sí, ya que por su naturaleza efímera y evanescente en el tiempo y espacio fue la única manera de evidenciar visual y auditivamente las ejecuciones artísticas del grupo, más allá de los relatos -escritos y hablados- sobre los mismos. El material tecnovivial cumplió la función de recuperación y afianzamiento de la memoria.

El puntapié inicial para comenzar a acaudalar el archivo testimonial sobre Moxhelis tuvo como acción principal contactar a los fundadores del grupo, en este caso, a Pascal Wyrobnik y a Daniela Luna. Ellos como iniciadores de la idea del grupo, además de avalar, acompañar y apoyar la investigación, ofrecieron documentos de su patrimonio personal y asimismo formas de contactar al resto de implicados, teléfonos y correos electrónicos, ya sea de otros moxhelianos como también allegados calificados del

colectivo: “Por lo general, los investigadores de campo tratan de cultivar relaciones estrechas con una o dos personas respetadas y conocedores en las primeras etapas de la investigación. A estas personas se las denomina informantes claves” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 61). Y luego se agrega: “Los informantes claves apadrinan al investigador en el escenario y son sus fuentes primarias de información” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 61).

El vínculo con los integrantes de Moxhelis significó de provecho para las metas planteadas en la investigación. Antes de iniciar las entrevistas con una selección de ellos, tuve dos encuentros con Pascal Wyrobnik para conversar sobre Moxhelis, sin registro de grabación y apuntando datos para usar posteriormente en las futuras entrevistas. Estos apuntes registrados en lo que se llama *diario del entrevistador* tuvieron una función práctica y utilitaria para asentar pequeños datos de toda índole que sirvieron para desarrollar la investigación, desde nombres de futuros informantes, teléfonos, correos electrónicos, lugares, hasta nombres de influencias musicales, teatrales, cinematográficas (Taylor & Bogdan, 1987, pp.131-132). Recién en un tercer encuentro con Wyrobnik se grabó la entrevista. En los primeros dos, dialogamos sobre mi interés sobre el grupo, sobre los objetivos de la tesis, sobre el entorno cultural uruguayo de inicios de la década del 90, sobre su experiencia como integrante de compañías francesas y sobre su perspectiva de lo que significó *Cargo 92* en su ruta por Latinoamérica. Incluso, y más allá que no se aborde dentro de la tesis explícitamente, sobre cuestiones de su vida personal, sobre cómo pasó de trabajar de mecánico automotriz al de vestuarista, cómo convivieron sus dos labores en sus prácticas artísticas y su decisión de radicarse durante una década en Uruguay y el estrecho contacto que mantiene hasta el día de hoy - principalmente- como embajador de Clown Sin Fronteras en actividades artísticas que viene desarrollando desde hace años en el país. Los contactos primigenios con Wyrobnik y Luna, así como los que siguieron con parte de los integrantes de Moxhelis fueron considerados como vínculos con informantes claves e insustituibles como testigos partícipes de las acciones performáticas que llevaron a cabo. En tanto fuentes primarias brindaron cada uno de ellos otros documentos que sirvieron para sumar y acumular archivo testimonial que también tuvo uso de fuentes.

A partir de mi interés demostrado por Moxhelis se generó una cadena de correos electrónicos entre todos los moxhelianos y allegados al grupo que produjo una serie de anécdotas variadas pero que tuvo su fruto imponderable y de mayor provecho en el reencuentro presencial de casi todos ellos en el Club de Bochas del Parque Rodó en

marzo de 2017 al que asistí y me presenté ante aquellos que no me conocían personalmente y que sirvió para generar la confianza posterior para las entrevistas como también para sumar anécdotas sobre sus vivencias con el grupo y recaudar datos e informaciones. Este encuentro informal y con carácter de festejo para todos ellos por lo que significaba el reencuentro, me ayudó a entrevistarlos sin que quedara patente la idea de entrevista, sino que de forma ligera, descontracturada, me respondían a cuestionamientos sobre Moxhelis. Sin embargo, este mecanismo tiene sus límites por lo desorganizado de la dinámica pregunta-respuesta, por la superposición de los relatos, por no haber grabado las conversaciones y, a su vez, no poder registrar apuntes de todo lo contado. A pesar de ello fue una situación de conmoción por lo que estaba sucediendo *in situ*: gran parte de los integrantes de Moxhelis de las dos etapas reunidos en un ámbito luego de quince años de disueltos y a veinticinco de haber formado el grupo (Taylor & Bogdan, 1987, p.139).

Las entrevistas de carácter cualitativo tuvieron un repertorio fijo de preguntas para todos los integrantes del grupo con la finalidad de lograr elaborar un relato coherente sobre los acontecimientos convivenciales y describir lo más detalladamente posible los espectáculos. Los integrantes de Moxhelis entrevistados fueron: Pascal Wyrobnik, Daniela Luna, Ernesto Gillman, Roberto Olalde, Magdalena Brezzo, Lucía Sommer, Magela Ferrero y Gabriel Richieri. El conjunto de las entrevistas destinadas a los moxhelianos contaba cada una de ellas con una *guía de la entrevista* que permitió ordenar grandes temas generales a cubrir durante las charlas, es decir, sin dejar de atender asuntos esenciales para la investigación como son: el origen de Moxhelis, las descripciones de las performances, las etapas del grupo, los campos artísticos que abarcaban, las formas de trabajo (Taylor & Bogdan, 1987, p.119).

Las entrevistas fueron individuales, de dos horas aproximadamente y en muchos casos se mantuvo luego un intercambio de correos electrónicos o mensajes por WhatsApp para corroborar algún dato, intercambiar alguna información pendiente e incluso el envío de archivos que encontraban y creían -ciertamente- que podían aportar a la investigación. Durante las entrevistas, a medida de lo que respondían del repertorio de preguntas fijadas, se les realizaba nuevas preguntas desencadenadas por sus respuestas, por lo que en cada caso variaba. En cuanto a los allegados a Moxhelis, las preguntas estuvieron dirigidas a reconstruir narrativamente las performances a partir del esfuerzo de la memoria y contar con sus perspectivas de evaluación de lo visto y vivido con

Moxhelis. A este tipo de entrevista en profundidad se le asignó el tiempo suficiente para lograr los objetivos perseguidos, es decir, obtener relatos de primera mano sobre los espectáculos. Si bien no hubo una consecución de entrevistas con cada integrante como se espera de las entrevistas en profundidad, tampoco considero que fuese necesario hacerlas y se siguió el consejo de mi director de tesis Luis Dufuur sobre restringirse al acopio de datos e informaciones relevantes para no derivar en un anecdotario biográfico desbordante y perderse de la finalidad de la investigación. Por eso, si bien Taylor y Bogdan (1987) entienden que:

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. (p.101)⁵

Junto a mi director de tesis entendimos que cada entrevista debía contar con la cantidad de preguntas necesarias para cubrir los aspectos más relevantes que aborda este trabajo, intentando extraer informaciones y percepciones de valor. En algunos casos, tampoco era viable repetir los entrevistados a lo largo del tiempo en una secuencia de reportajes porque varios de ellos viven en el exterior del país y hubo que coordinar en breves estadías en Uruguay para poder realizar las entrevistas. Son los casos de Pascal Wyrobnik y Daniela Luna viviendo en Francia o de Magdalena Brezzo que al momento de la entrevista estaba radicada en México (actualmente en España). Otros, por la naturaleza de sus trabajos viajan frecuentemente al exterior y entonces tampoco resultaba fácil coordinar día y hora de entrevistas, ejemplos de esto son los informantes Guillermo Casanova y Eduardo Lamas. En los casos de integrantes que vivían en el interior del país, me trasladé a sus hogares para lograr ambientes de intimidad y comodidad para ellos. Son los casos de Ernesto Gillman en Sauce (Canelones) o de Gabriel Richieri en el Pinar (Canelones). En suma, por lo dicho con respecto al tipo de entrevista de profundidad, utilicé la segunda concepción que brindan Taylor y Bogdan (1987):

El segundo tipo de entrevistas en profundidad se dirige al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente. En este tipo de entrevistas nuestros interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra. Actúan como observadores del investigador, son sus ojos y sus oídos en el campo. En tanto informantes, su rol no consiste simplemente en revelar sus

⁵ El destaque pertenece al texto original.

propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben. (p.103)

Las entrevistas en profundidad tuvieron una función utilitaria para poder acceder a narraciones de observadores directos, presenciales, de las acciones performáticas, ya sea como ejecutores partícipes o como espectadores. Dichas acciones al pertenecer a un pasado de más de dos décadas, requerían de personas que hayan accedido a los eventos moxhelianos, siendo observadores calificados (Taylor & Bogdan, 1987, p.105).

Como dificultad planteada de las informaciones relevadas en las entrevistas están las posibles distorsiones de la realidad de lo acontecido, fruto del olvido, las lagunas de la memoria, las subjetividades y todos los factores que pueden incidir en la elaboración de un discurso atravesado por la percepción personal y distante en el tiempo. En este sentido lo que se hizo fue cotejar las respuestas entre unos y otros partiendo de preguntas fijas establecidas con anterioridad, como también se comparó con los relatos periodísticos aparecidos en la prensa de la época. La ejecución de los llamados *controles cruzados* implicó ese cotejo de enfrentar distintos relatos sobre un mismo hecho y al mismo tiempo contrastarlos con las evidencias que emergen de los archivos o registros. Por lo que una vez que se extraía de las narraciones un dato repetido que a su vez se hacía patente a trasluz de las fuentes de diversa índole, quedaba como certeza para ser examinada en el análisis. En caso contrario, las variaciones y contradicciones con respecto a una información, fueron zanjadas bajo el mismo mecanismo de contrastar con los registros. En caso de no poder llegar a una certeza sólida que ofreciera la tranquilidad de analizar y argumentar sobre ella, se especificó el punto de discusión y quedó abierta a posibles futuras investigaciones (Taylor & Bogdan, 1987, p.127).

De esta manera se disminuyó el factor de distorsión, siendo igualmente imposible lograrlo del todo. Durante las entrevistas en profundidad siempre se mantuvo la actitud de dar libertad al informante sobre su perspectiva de los hechos, sin inducir o condicionar a las respuestas. De la misma manera en que se jerarquizó la perspectiva de cada uno entendiéndola como subjetividad en sí, sin reclamar la verdad de los hechos, aceptando las contradicciones y enfatizando la importancia del re-descubrimiento de los acontecimientos pasados para lograr describirlos en la actualidad (Taylor & Bogdan, 1987, 126). Se privilegió el aprender de los enfoques de los entrevistados sobre sus vivencias con respecto a las acciones performáticas y las circunstancias alrededor de

ellas, otorgándole valor a “sus significados, perspectivas y definiciones; el modo en que ellos ven, clasifican y experimentan el mundo” (Taylor & Bogdan, 1987, p.114).

Un ejemplo de estas contradicciones expuestas que, sin embargo, se dejaron fluir como demostración de libertad es la que surgen en el relato que se verá en el análisis de la performance *En la Torre* con la crónica que hace Emilio Irigoyen en 1993 y cómo cambia su mirada sobre el acontecimiento en una entrevista que le realicé en 2017. Por este motivo, se intentó desgranar los adjetivos hiperbólicos que pudieron emerger y concentrarse en lo sustantivo, descriptivo, analítico, a no ser cuando se pedía una valoración de los espectáculos, a conciencia de la mirada fragmentaria subjetiva:

Es también importante señalar las desventajas de las entrevistas, que provienen del hecho de que los datos que se recogen en ellas consisten solamente en enunciados verbales o discurso. (...) Análogamente, Becker y Geer (1957) observan que la gente ve el mundo a través de lentes distorsionados y que el entrevistador no debe aceptar sin sentido crítico la validez fáctica de las descripciones de acontecimientos por parte de los informantes. (Taylor & Bogdan, 1987, pp.106-107)

Es justo decir que los integrantes de Moxhelis tuvieron una postura crítica sobre el grupo, dando a conocer cuáles fueron los obstáculos que se encontraron para desarrollar las actividades del colectivo a lo largo de su peregrinaje. Incluso, en algún caso, objetaron el haber hecho tal o cual actividad, especialmente volcadas las críticas sobre las acciones desarrolladas en la segunda etapa de vida de Moxhelis.

Cabe agregar que se tuvo oportunidad de confrontar a todas las informaciones declaradas con el registro tecnovivial, es decir, con las fotografías y audiovisuales, que a pesar de que no son el convivio en sí, lo conservan y resguardan de caer en el olvido, aportando datos de utilidad para el análisis.

Para esta tesis, las entrevistas en profundidad fueron posibles llevarlas a cabo por el hecho de facilitar el uso de la técnica *bola de nieve* (Taylor & Bogdan, 1987, p.109), es decir, se utilizó el mecanismo del contacto con un mínimo grupo de personas (Wyrobnik y Luna) para luego irme comunicando con los demás integrantes, provocando un trazo de vínculos de confianza y un circuito de comunicación. Este mecanismo permitió un mayor grado de cordialidad y franqueza porque hubo instancias previas de conversación, ya sea por mail o mensaje de WhatsApp, como también el encuentro en el Club de Bochas. En la medida de lo posible se buscó que las entrevistas se dieran en lugares escogidos por los

entrevistados para generar una atmósfera de libertad para las declaraciones como explican Taylor y Bogdan (1987, p.108).

En conversaciones con mi director de tesis, discutimos sobre la cantidad de entrevistados para alcanzar una vasta cantidad de declaraciones de las cuales extraer toda la información posible. Si bien en un inicio sopesé el entrevistar a todos los integrantes de Moxhelis porque estimaba que si la investigación no abarcaba las perspectivas de todos no era completa y rengueaba su análisis, mi director de tesis Luis Dufuur y también en conversaciones con el coordinador académico de la maestría, Roger Mirza, me sugirieron y convencieron de que no era un requerimiento imprescindible para poder realizar con rigor la tesis. En este sentido, ambos -por separado- tuvieron argumentos coincidentes con los de Taylor y Bogdan (1987):

(...) las entrevistas cualitativas requieren de un diseño flexible de investigación”. “Es difícil determinar a cuántas personas se debe entrevistar en un estudio cualitativo. Algunos investigadores tratan de entrevistar al mayor número posible de personas familiarizadas con una tema o acontecimiento”. “Después de completar las entrevistas con varios informantes, se diversifica deliberadamente el tipo de personas entrevistadas hasta descubrir toda la gama de perspectivas de las personas en las cuales estamos interesados. Uno percibe que ha llegado a ese punto cuando las entrevistas con personas adicionales no producen ninguna comprensión auténticamente nueva. (p.108)

Luego de las entrevistas iniciales e individuales con Wyrobnik y Luna, se fueron gestando el resto de las entrevistas, transcribiendo y evaluando en el proceso de la investigación las informaciones recabadas y planificando nuevas acciones para conseguir fuentes de valor para analizar. Es así que todos los entrevistados brindaron materiales sumamente atractivos para cumplir la finalidad de esta tesis. En mayor o menor medida, todos mostraron, prestaron o regalaron elementos testimoniales sobre Moxhelis. Al decir que son atractivos se desprende una valoración de interés de mi parte que paso a explicar brevemente. Muchos de los documentos personales brindados por los informantes forman parte de recuerdos guardados por ellos con un valor emocional sobre los mismos, aunque no habían sido cuidados o conservados con fines de estudio. Sin embargo, ante mi predisposición a agruparlos y darles valor de documentos testimoniales del quehacer artístico de Moxhelis, hizo que esos elementos incorporaran a su aura emotiva señales de sustancia de culto. Se produjo un compromiso generoso por parte de los moxhelianos, siendo de mi parte la responsabilidad de no avasallar constantemente con demandas de pedidos de materiales o solicitudes de entrevistas (Taylor & Bogdan,, 1987, p.111).

Paso a detallar la naturaleza de los documentos personales que se conecta con lo expuesto en el corpus, pero agrego aquí cómo se llevó a cabo el análisis de los mismos.

Los documentos audiovisuales aportaron imagen en movimiento y sonido a las performances de Moxhelis, por lo que su pertinencia resultó incalculable para testimoniar el alcance artístico de las propuestas del grupo, así como también constituyen en sí obras artísticas de valor documental. Para analizarlas se realizó la observación atenta y reflexiva de su contenido, tomando apuntes de los detalles más diversos para poder relatar los acontecimientos performáticos y extraer de ellos elementos de análisis.

Los documentos fotográficos, al igual que los audiovisuales, también poseen un valor documental fundamental para atestiguar las acciones artísticas moxhelianas. Para su análisis se reordenó la cronología de las fotografías de acuerdo al criterio de eventos o instancias importantes en la historia de Moxhelis en su primera etapa: ensayos, espectáculos-performances, momentos de intimidad del grupo, objetos. Para la investigación se contó con dos tipos de fotografías. Las primeras son documentos de época, es decir, testimonios directos de distintas situaciones relacionadas a Moxhelis. Las segundas son fotos actuales registradas por mí, sobre objetos moxhelianos diversos y lugares vinculados al grupo. Según Taylor y Bogdan (1987) las fotografías y los audiovisuales constituyen “una excelente fuente de datos para el análisis” (p.147). El tecnovivio condensa en sí una perspectiva del convivio, una mirada particular sobre el acontecimiento, y aun habiendo perdido su carga aurática, mantiene su empleo como archivo de la memoria que puede ser revisado incontables veces para examinar aquello que pueda haber quedado inadvertido. De hecho, para el lector de esta tesis e incluso para mí como investigador de la misma, el tecnovivio posee el don de que “proporciona una sensación de “estar allí”, viendo directamente al escenario y las personas” (Taylor & Bogdan, 1987, p.148).

Los artículos periodísticos cumplieron con una doble condición: por un lado, ser de por sí relatos de los acontecimientos conviviales de Moxhelis muy cercanos en el tiempo al hecho mismo, mientras que también, por otro lado, ofrecen la percepción subjetiva de sus narradores, es decir, periodistas con distintas formaciones y modos de profundizar en la mirada analítica o comentario del espectáculo en cuestión, pero que sin duda sirvieron para elaborar una descripción de lo que sucedía en y con las acciones performáticas del grupo.

También se pudo conseguir documentos de época pertenecientes a Moxhelis, desde cartillas de presentación, afiches, cartas, invitaciones, dibujos, agendas con cronogramas de las actuaciones de *Las Expediciones*, listas de contactos telefónicos de empresas y comunicadores, hasta incluso poder conocer personalmente el ómnibus –actualmente abandonado– con que se trasladaban. En el caso de estos materiales sirvieron para objetivar materialmente muchos de los elementos que eran relatados por los protagonistas. A medida que se iban sumando elementos al acopio de materiales y se formaba un archivo denso sobre Moxhelis, se reescribía la investigación por las nuevas informaciones aportadas, además de servir para reformular cuestionarios destinados a los informantes (Taylor & Bogdan, 1987, p.118).

Con el conjunto de materiales atesorados se actuó en dos líneas de acción. En primer lugar, describir lo más detalladamente posible las performances y a su vez reconstruir la cronología de hechos en el período estudiado. En segundo lugar, se aplicaron las teorías pertinentes sobre los materiales obtenidos para conformar análisis sobre las poéticas moxhelianas.

4. Marco Teórico

Considerando que con este trabajo se inicia una línea de investigación específica sobre Moxhelis y que por el carácter esencial del grupo conviven una multiplicidad de campos artísticos, entendí necesario aplicar una variedad de enfoques teóricos para poder analizar el fenómeno moxheliano. En este sentido, recurrí a estudios teatrales para poder, ya sea inscribir en determinado lugar al colectivo artístico dentro del sistema teatral uruguayo, como también para poder difuminar las fronteras de ese lugar asignado y ponerlo en contacto con otras zonas del arte.

La *filosofía del teatro* engendrada por Jorge Dubatti me sirvió para establecer una estructura de análisis metodológica que al inicio de la investigación resultó fundamental. Esta perspectiva teórica y metodológica es presentada oficialmente por el autor con el libro *Filosofía del teatro 1* (2007) y sus sucesores *Filosofía del teatro 2* (2010) y *Filosofía del teatro 3* (2014), aunque ya antes de ellos aparecieron algunos conceptos dubattianos claves como el *acontecimiento convivial*, el *acontecimiento poético* y el *acontecimiento expectatorial* en su libro *El convivio teatral* (2003) del cual también me he servido junto a otros textos suyos como *Cartografía teatral* (2008) y su *Introducción a los estudios teatrales* (2012). Con aquel *Filosofía del teatro 1*, Dubatti proponía “una reconsideración ontológica del *teatro como acontecimiento y zona de experiencia*, superadora de los conceptos de ‘teatro de la representación’ y ‘teatro de la presentación’” (2007, 5). Desde la perspectiva de la filosofía del teatro y su correspondiente definición de la tríada de *convivio*, *poéesis* y *expectación* pude comprender e insertar al grupo Moxhelis dentro del sistema teatral uruguayo. Estos textos dubattianos cumplieron con efectividad su función en la génesis de esta tesis, sin embargo, con el paso del tiempo tuve que realizar las adaptaciones necesarias al caso concreto del objeto de estudio. Taxativamente porque la naturaleza liminal y performática de Moxhelis requirió acceder a teorías sobre la performance. A partir de allí, el texto que enmarcado dentro de la filosofía del teatro cobró un rol sustantivo fue *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada* (Dubatti, 2016) por introducirme a pensar en las zonas fronterizas del teatro con otros campos del arte.

Es así que como continuación natural del proceso de investigación, los estudios de performance cumplieron el rol de permitirme comprender la ampliación del campo de acción de Moxhelis que en un inicio lo había acotado a lo teatral, y así poder expandirlo a una zona más incierta, fronteriza, en donde se mezcla la praxis vital con el propio acto artístico, una teatralidad expansiva. Los estudios sobre performance de Diana Taylor en sus libros *Performance* (2016) y *El archivo y el repertorio* (2015), como en el compilado de varios autores dedicados al asunto, *Estudios avanzados de performance* (2011), en el que Taylor junto a Marcela Fuentes son editoras, aportaron información sobre la historia de la performance, sus antecedentes, sobre el propio término y su conflicto de género, sobre determinados acontecimientos de performance en Latinoamérica, el rol activo de los espectadores y los mecanismos de preservación de la performance. Una de las contribuciones esenciales para el desarrollo de esta tesis consistió en la óptica de Taylor (2016) sobre el lugar que ocupan los estudios de performance al decir que son *posdisciplinarios* porque “no se han convertido en una disciplina con límites definibles” (165). Y unas líneas más adelante agrega sobre el magma sustancial de este tipo de enfoque posdisciplinar: “Los estudios de performance estudian performance, en el sentido más amplio. Si la norma del performance es romper las normas, la norma de los estudios de performance es romper las barreras disciplinarias” (165).

Asimismo, los estudios sobre liminalidad teatral de Ileana Diéguez Caballero en su libro *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política* (2007) brindó consideraciones teóricas múltiples sobre la performance y la liminalidad, así como también ejemplos concretos de casos de performance en países latinoamericanos como Argentina, Colombia, México y Perú. Cabe agregar que Diéguez en su artículo “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas” (2009) utiliza el concepto de *estética del collage* (4), el cual toma de Nelly Richard (2006, 120), que favoreció a pensar y situar la estética moxheliana en un lugar híbrido de imágenes yuxtapuestas, del que ahondo en el capítulo 7 dedicado a tal fin.

Los primigenios conceptos sobre *performance art* de Hans-Thies Lehmann en su *Teatro Posdramático* (2013) sirvieron para establecer un repertorio de signos teatrales que funcionan como aspectos característicos de la performance. En síntesis, los autores nombrados hasta aquí, resultaron superlativos para entender y explicar a Moxhelis desde distintas ópticas. Es decir, se produjo un sincretismo teórico entre elementos extraídos de la filosofía del teatro y aportes sustanciales de los estudios sobre performance.

Las teorías sobre la posmodernidad extraídas de distintas fuentes ayudaron a encuadrar la época en la que desarrollaron sus actividades los moxhelianos. Los ensayos contenidos en *La Posmodernidad* (2015), edición a cargo de Hal Foster, ofrecieron una perspectiva panorámica amplia pero sobretodo los capítulos “El objeto de la poscrítica” de Gregory L. Ulmer en donde se refiere al collage y al montaje y el de “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss en donde la autora problematiza el estatus de las esculturas posmodernas. También sirvió como referencia teórica sobre la posmodernidad, *La era del vacío* (2009) de Gilles Lipovetsky, especialmente su capítulo “Modernismo y Posmodernismo” para poseer una visión crítica de la posmodernidad. No es menester de esta tesis discutir sobre los debates establecidos sobre lo posmoderno, sino que su incorporación en este trabajo cumple un papel pragmático y marginal para poder caracterizar el período y el pensamiento filosófico reinante en el ambiente y lograr así una mayor comprensión del grupo.

Asimismo, se acudió a perspectivas teóricas sobre estéticas diversas para examinar la particularidad de la estética fragmentaria moxheliana, elaborada a partir de múltiples estéticas (circense, retrofuturista, vanguardista, *trash art*). En principio se planteó algunas cuestiones sobre el concepto de *objeto estético* desde la mirada de Max Bense en su *Estética* (1973) para luego transitar textos variados:

- Sobre lo circense: la tesis de maestría de Virginia Alonso Sosa, “Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circense en la contemporaneidad” (2015) y el artículo compartido “Acto y sujeto en la travesía del circo contemporáneo” (Alcántar, Chávez, Jacobo & Vega, 2013),
- Sobre la música industrial y post-industrial: parto del fenómeno de acusmatización explicado por Ángel Rodríguez en *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (1998), para luego continuar con textos como *El arte de los ruidos* (1996) de Luigi Russolo, “Ruido y Música” (2005) de Federico Miyara , “Música sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electrónica” (2004) de Asensio Llamas y “Abordaje reflexivo de la música industrial en el aventurar postmoderno y su protagonismo en las expresiones culturales emergentes” (2010) de Gutiérrez Bossa,
- Sobre el retrofuturismo: se abordaron artículos que explican las características de distintas corrientes retrofuturistas que, a su vez, se conectan con la estética

moxheliana. “La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk” (2016) de Pablo Prieto Hames para explicar el *steampunk*, y “Dieselpunk. Una distopía en art decó” (2015) de Samuel Cabello Gallego para el *dieselpunk* y el *cyberpunk*.

- Sobre la estética fragmentaria moxheliana que incorpora objetos encontrados, *ready-made*, *collage* y *trash art*: utilicé la tesis doctoral “Arqueología del objeto encontrado” (2017) de Carmen Alvar Beltrán, la tesis doctoral “El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano” (2012) de Pablo Estévez Kubli, el artículo “El Trash: la estética de la basura” (2011) de Pedro Alzuru, el artículo “Collage, trash-art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI” (2018) de Teresa Gómez Trueba, el artículo “Transestética de los residuos (Crítica de la sensación pura)” (1997) de Félix Duque y el libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (2016) de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy.

Finalmente, para el análisis de los espectáculos, además de lo nombrado, se recurrió a los diccionarios de símbolos de Chevalier (1986) y Cirlot (2011), como también el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Tomo I y II, 1988) y el *Diccionario de la performance y del Teatro Contemporáneo* (2016) de Patrice Pavis. En este sentido, apelé lateralmente a la semiótica teatral como apoyo para poder analizar las micropoéticas de los espectáculos de Moxhelis, en los dos casos singulares ya mencionados.

5. Presentación de Moxhelis

5.1. ¿Qué fue Moxhelis?

Considerando el poco o nulo conocimiento general que existe sobre la historia de los moxhelianos y sus producciones artísticas, brindaré a continuación algunos detalles descriptivos de sus acciones que entiendo necesarios de explicar con la intención de evidenciar cómo fue su presencia dentro de la cultura uruguaya a fines del siglo XX y principios del siglo XXI.

En sus inicios, hacia 1993, la compañía teatral Moxhelis se presentaba bajo la siguiente definición:

Moxhelis es un grupo interdisciplinario de espectáculos, integrado por jóvenes artistas que se mueven en las más diversas áreas de la creación. Danza, música, teatro, poesía, plástica, se mezclan con diseño, mecánica, soldadura, electricidad; surgiendo una obra de características inusuales. (Moxhelis, 1993a, párrafo 1)

Esta primera definición del grupo era parte de su carta de presentación, a modo publicitario o de relaciones públicas, que utilizaban para la búsqueda de un posible mecenas que solventara los costos de sus espectáculos, específicamente ellos estaban pensando en la performance de *Las Expediciones* por Montevideo e interior del Uruguay. Asimismo, la carta servía también para darse a conocer públicamente en los medios masivos de comunicación que, a su vez, tenían un contacto estrecho con agencias de publicidad, siendo estos posibles mediadores con las empresas comerciales. Es decir, tenían claro la necesidad de establecer un circuito de comunicación para darse a conocer en tiempos no digitales. Sobre la cuestión del mecenazgo me extenderé en el análisis del espectáculo *En la Torre*.

Desde esta autodefinición enunciada ya se puede observar la intención liminal en sus acciones performáticas, manifestando una búsqueda por intervenir en zonas fronterizas entre distintos campos del arte y también la integración de oficios que, en principio, no se los vincularía inmediatamente con la expresión artística como la

mecánica y la soldadura. Moxhelis estuvo integrado por artistas que habían sido formados en distintas ramas del arte cada uno de ellos: el teatro, la música y la pintura. Sin embargo, también sucedió que algunos de ellos provenían de oficios u profesiones no directamente artísticas, desde un soldador hasta profesores de química, pero que sí tenían inquietudes artísticas y se sumaron a la integración del grupo interdisciplinar como una posibilidad de experimentar en el campo del arte en su sentido más amplio y heterogéneo. Esta primera parte de su autodefinición ofrece una serie de ideas claves para comenzar a comprender qué fue Moxhelis, a saber: “grupo interdisciplinario”, “jóvenes artistas”, “obra de características inusuales”.

En cuanto a ser un grupo interdisciplinario queda claro desde su integración heterogénea, ya sea por lo que dijimos anteriormente sobre sus formaciones académicas, profesiones y oficios. A su vez, por la co-presencia en sus performances de una variedad de campos artísticos articulados en una yuxtaposición simultánea de fragmentos imaginativos que convocaban a la percepción de los sentidos de los espectadores.

Por otra parte, se trataba de jóvenes artistas, en su mayoría uruguayos, aunque hubo de Francia y Brasil, que estaban atravesados por las circunstancias históricas, sociales, culturales y económicas de comienzos de la década del 90 del siglo pasado del Uruguay, es decir, la territorialidad que influía en sus acciones. Eran jóvenes entre los veinte y veinticinco años aproximadamente, con la excepción de Magdalena Brezzo que era adolescente cuando se integró al grupo. La importancia de indicar su juventud no es un dato fútil entendiendo la coyuntura histórica: jóvenes que nacieron a comienzos y mediados de los 70 y por ende, desarrollaron su infancia y adolescencia bajo el régimen de facto de la última dictadura cívico-militar uruguaya entre 1973 y 1984. Por lo que sus circunstancias vitales como sujetos sensibles estuvieron marcadas y afectadas por la falta de libertades con las que crecieron. En este sentido, me adelanto a afirmar que Moxhelis no solamente fue un espacio para experimentar la libertad creativa y artística sino también un mecanismo exploratorio de la libertad en las vivencias vinculadas a los aspectos personales, como son el alcohol, las drogas y el sexo. Es en este punto donde la praxis vital y el quehacer artístico se retro-alimentaron intensamente. Como dice Diana Taylor (2016): “Como arte de ruptura, el performance cuestiona la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social” (p.67).

Cabe agregar que, si bien el ser un grupo interdisciplinario conformado por jóvenes es una información que describe solo en parte al colectivo artístico, subrayo la mención que hacen con respecto de generar una obra de características inusuales porque es aquí donde se comienza a evidenciar uno de los objetivos fundamentales de Moxhelis: la búsqueda por desarrollar obras artísticas que puedan adjetivarse de extrañas, por lo menos, en el contexto cultural predominante en la territorialidad uruguaya. Digo “puedan” porque las características excepcionales de las realizaciones de Moxhelis tuvieron límites en su desarrollo como expondré en los análisis de los espectáculos, según lo que recabé de las declaraciones de algunos moxhelianos, espectadores cercanos al grupo y críticos culturales. Me adelanto a decir que este punto resulta controversial, confuso y de difícil resolución, ya sea por la perspectiva temporal y por los traspiés de la propia memoria que desajusta los hechos tal como fueron en su momento.

Continuando con la carta de presentación, además de la primera autodefinición que transcribí del colectivo teatral, agregaban más adelante: “Moxhelis es un espectáculo dirigido a las sensaciones, un viaje para ser disfrutado por personas de todas las edades y condiciones. Un circo donde la carpa es reemplazada por un ómnibus y los animales por máquinas” (Moxhelis, 1993a, párrafo 2).

Esta segunda autodefinición cobra un significado metafórico en donde se equipara al nombre del grupo con un espectáculo en sí. Sin embargo, a pesar del plano connotativo en que se relata la naturaleza esencial de Moxhelis que es la travesía onírica, la cita brinda una señal clara de estar frente al llamado teatro liminal, sobre todo en el uso de las imágenes del circo y las máquinas para representar las acciones de los moxhelianos. El circo como lugar en el que se presentan diversas disciplinas artísticas, que en el caso de Moxhelis se trata de una amplitud de experiencias sensoriales a partir de una variedad de campos del arte que se reúnen en el acontecimiento teatral. La referencia al circo, que expondré luego con mayor detalle en el apartado 7.2 dedicado a la estética circense, se ajusta a la liminalidad teatral de su propuesta artística. Aunque ellos mismos aclaran no pertenecer a una idea tradicional de circo asociada a la presencia de la carpa y los animales, sino que por el contrario, lo sustituyen por el ómnibus y las máquinas, transmitiendo la idea de conjunción de lo circense con lo tecnológico. Estas palabras adelantan en parte la estética moxheliana que explico en el capítulo correspondiente, pero que me adelanto a decir se podría llamar *circo retro-futurista*. El carácter liminal de la

propuesta de Moxhelis, en este caso, la comprendo y explico desde la perspectiva de la filosofía del teatro. Dubatti (2016) expresa sobre el teatro liminal:

Llamamos fenómenos de liminalidad a aquellos acontecimientos que llevan a preguntarse: ¿es esto teatro?, en tanto poseen las características esenciales del teatro-matriz, pero a la vez incorporan otros componentes que no corresponden al teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por Occidente (el drama). Liminalidad es 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); representación/ no-representación; presencia/ ausencia; teatro/ otras artes; teatralidad social/ teatralidad poética; convivio/ tecnovivio; dramático/ no-dramático. (pp.5-6)

La liminalidad de Moxhelis parte desde la propia integración del colectivo ya que los moxhelianos provenían de distintas disciplinas, artísticas o no, que al aunarse en un esfuerzo y objetivo en común resultó derivar en producciones de teatralidad liminal, borrando las fronteras de los campos disciplinares y aunando su propuesta en una convergencia de los mismos para ofrecer una obra transgresora de lo convencional y tradicional en su territorialidad. También digo *transgresora* en el sentido de desobediente de los límites impuestos por la tradición teatral occidental restringida al drama como sinónimo de lo teatral, marginando a otras teatralidades.

La pretensión de querer abordar en los espectadores el despertar de sus sensaciones será una meta insistente en la historia del grupo. La idea de *sensaciones* en Moxhelis posee dos caras complementarias, por un lado, las performances tenían que intentar apelar a los cinco sentidos de percepción (vista, olfato, gusto, escucha y tacto) del público, y por otro lado, las sensaciones comprendidas en cuanto a la convocatoria del poder imaginativo de los espectadores, las sensaciones exhibidas en una especie de plano metafísico. Por ello, el término *viaje* al igual que el de *sensaciones* también engloba una doble faz, en primer lugar, se trata del viaje en sentido denotativo de tránsito, circulación, movimiento, que han realizado los moxhelianos en su trayectoria de existencia y que tiene como momento culminante la performance de *Las Expediciones*, en segundo lugar, es el viaje en sentido metafórico, recurriendo a la travesía de la imaginación, del inconsciente, del ensueño. El plan de Moxhelis tuvo su trazado cuyo destino errante y principal fue la realización de *Las Expediciones* y con ellas pretendieron alcanzar a un público heterogéneo, por ello la aclaración de “todas las edades y condiciones” (Moxhelis, 1993a, párrafo 2). Justamente, el recorrido por todos los

departamentos de Uruguay se alineaba con dicho objetivo no segregacionista. El espectador no busca al espectáculo, sino que el espectáculo busca al espectador, o mejor aún, ambos se encuentran fortuitamente en el transitar. Comprender qué fue Moxhelis tiene como necesidad explicar brevemente su historia, por lo que paso al siguiente punto.

5.2. Brevísima historia de Moxhelis

La compañía Moxhelis surge a partir del afincamiento en Uruguay del artista francés Pascal Wyrobnik que junto a la artista uruguaya Daniela Luna fueron sumando a otras personas de diferentes ámbitos artísticos y no artísticos –e incluso de distintas nacionalidades– para aunarse a su propuesta teatral-performática.

Wyrobnik llegó a Uruguay en junio de 1992 como parte de la excursión francesa *Cargo 92* (Carguero 92) que era como se llamaba la expedición, en el barco Melquiades, en el que venían la banda de rock fusión Mano Negra, la compañía de teatro callejero Royal de Luxe, la compañía de marionetas y multidisciplinaria de Philippe Genty y la compañía de danza contemporánea de Philippe Decouflé, que recorrieron los puertos del continente americano por la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América. Wyrobnik era vestuarista de la Royal de Luxe y de Philippe Decouflé, aunque también llegó a cumplir alguna otra función alterna en cuanto la circunstancia lo ameritaba.

La historia de Moxhelis la divido, a grosso modo, en dos etapas: la primera, entre setiembre de 1992 y mayo de 1994 que fue cuando se separó el grupo por la ida de Wyrobnik y Luna a Francia, cuya estadía es de apenas un año, y una segunda etapa en la que regresan a Uruguay y que abarca desde 1995 hasta el 2002 en que, con la crisis financiera y bancaria del país, nuevamente la pareja de fundadores de la compañía deciden regresar a Francia en donde están afincados hasta la actualidad y, por ende, la disolución de Moxhelis. La división en dos etapas tiene otras dos justificaciones, además de ese corte temporal en la cronología del grupo. En lo que llamo la primera etapa, según los testimonios recogidos por los moxhelianos, se mantuvo la intención de que Moxhelis tuviera su existencia bajo un manto de búsqueda y exploración artística, no condicionada por la supervivencia económica de sus integrantes. Es decir, todo capital económico estaba destinado a la autogestión del proyecto Moxhelis, incluso en el caso concreto de

un mecenazgo, el dinero se volcaba mayoritariamente a la producción de los espectáculos. Sin embargo, en la segunda etapa surgió la necesidad de que Moxhelis generara ingresos personales a sus integrantes, lo que provocó discusiones internas y desmembramientos del grupo original. Esto nos lleva a la siguiente justificación. Entre la primera y la segunda etapa, hubo cambios cuantitativamente importantes en la integración del grupo, lo que me permite fundamentar la división en las mencionadas dos etapas.

Durante esos diez años de existencia, Moxhelis propuso a los espectadores experiencias performáticas e interdisciplinarias que desautomatizaron la mirada teatral tradicional de los espectadores uruguayos, heredera del drama occidental, convocaron a una exploración novedosa de la estética teniendo en cuenta el contexto cultural hegemónico y en las que realizaron intervenciones urbanas, montajes de estructuras, performances, arte circense, pirotecnia, entre otras modalidades de experimentación artística. La adjetivación de novedosa referida a la exploración estética será explicada en el capítulo dedicado a las estéticas moxhelianas.

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

Como dije en 1.1. delimito como objeto de estudio de esta tesis, a la primera etapa, ya que encuentro necesario reconstruir la historia cronológicamente de Moxhelis desde el inicio ante la falta de relato académico, periodístico o de otra índole sobre el colectivo performático. Además, considero que esta primera etapa fue lo suficientemente intensa para profundizar y abordar en un estudio académico sobre el mismo. La segunda etapa estuvo atravesada por otras circunstancias que quedan pendientes para futuros trabajos de investigación.

5.3. Preparativos, ensayos, talleres de trabajo.

En cuanto a los preparativos iniciales y ensayos de los espectáculos que iban ideando y desarrollando, se hicieron en tres lugares en donde cada uno tuvo su importancia para lo que fue la formación e integración del grupo.

El primer lugar que recuerdan los moxhelianos como espacio de trabajo, elaboración y desarrollo del proceso creativo fue en la casona deshabitada perteneciente a la familia de Roberto Olalde en el departamento de Treinta y Tres. El segundo lugar fue en el sótano del cambalache que tenía la madre de Gabriel Richieri que se llamaba “La Botica” en la esquina de la Avenida General Flores y la calle Domingo Aramburú en Montevideo (Figura 2). Sin embargo, posteriormente, el sitio crucial y emblemático en la historia de Moxhelis fue el frigorífico del barrio obrero del Cerro que ya no funcionaba como tal, en donde se refugiaron a vivir y trabajar algunos meses para pensar y construir las estructuras y artefactos que utilizarían en *Las Expediciones* por el interior del país.



Figura 2. La Botica. Preparativos para el Desfile de Primavera en Malvín (setiembre de 1992).
Archivo personal de Daniela Luna.

En entrevista con Pascal Wyrobnik, declaraba al respecto de los orígenes de Moxhelis y su intención de realizar una propuesta teatral performática novedosa:

Daniela [Luna] en esa época salía de la EMAD y tenía un grupo de amigos del ambiente del teatro. Ellos estaban aburridos de la Comedia Nacional. La única esperanza para ellos era El Galpón o la Comedia Nacional. Una vez que nos vieron con lo que pasó en el Solís, y en el Puerto con la Royal de Luxe, y todo eso, se dieron cuenta que El Galpón y la Comedia Nacional no eran lo que querían. Éramos

cinco ahí y decidimos hacer un espectáculo, presentarnos para ver si conseguíamos fondos para seguir haciendo algo. Empezamos en Treinta y Tres, en la casa de uno del grupo, media abandonada en el medio de la ciudad. Nos fuimos allá para ver qué íbamos a cranear. Yo tenía el punto de partida de algo. La idea era armar un espectáculo, una performance. E íbamos a ver a las instituciones que nos podían ayudar con un poquito de plata para arrancar con algo. Nosotros empezamos a hacer esta performance en Treinta y Tres y todos los amigos de Daniela que andaban en la vuelta empezaron a interesarse, todos querían participar, cuando llegamos a Montevideo, pasamos de 5 a ser un grupo de más de 15. (Wyrobnik, comunicación personal, 17 de abril de 2017)

En la cita se aprecia de manera subyacente lo que mencioné anteriormente sobre cómo Moxhelis perteneció al “archipiélago teatral” en términos de Eugenio Barba o en palabras de Remedi (2015) al “teatro fuera de los teatros”, es decir, por fuera del teatro instaurado en el sistema teatral uruguayo. Cuando Wyrobnik nombra a la Comedia Nacional y al Teatro El Galpón como ejemplos de lo que no querían hacer aquellos alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) porque los aburría sus propuestas teatrales, está anticipando una visión prioritaria de los moxhelianos: la búsqueda de caminos nuevos para el contexto de la teatralidad uruguaya. En este momento, no me interesa exponer si lo lograron o no, sino que pretendo establecer y evidenciar sus deseos y urgencias por encontrar una teatralidad innovadora en sus performances. Es decir, los moxhelianos a partir de sus formaciones y ocupaciones, y de ser observadores y testigos de los procesos culturales-artísticos que se estaban dando en aquel momento en la territorialidad uruguaya, juzgaron y evaluaron la posibilidad de desmarcarse de lo que dominaba hegemónicamente y propusieron a los espectadores mecanismos de producción y creación distintos.

Los procesos de creación y producción de los espectáculos y las performances tuvieron un rol superlativo porque significaron en sí mismo, el mecanismo de exploración artística que deseaban para encontrar las rutas novedosas que pretendían. La artista Magela Ferrero quien registró una enorme cantidad de fotografías de Moxhelis, cuenta la siguiente anécdota en relación a los ensayos iniciales en la finca deshabitada de la familia Olalde en el departamento de Treinta y Tres, durante un fin de semana, que sirve para ilustrar la importancia de los mismos y su carácter transgresor:

Ellos querían que yo hiciera un registro, como si fuera un voyeur, como un espía. Porque ellos lo que estaban haciendo en el ensayo era una especie de orgía, una especie de rito satánico. Recuerdo que había una gallina puesta en un sartén con un

reloj en el cuello. Ellos se sacaban unas fotos desnudos, alrededor de un baño. La idea era que yo estaba espiando a través de una cerradura, que yo estaba viendo un rito. Estábamos en una casa sin luz, con velas. Yo tengo la sensación que lo que estaba haciendo era muy inspirador, de estar haciendo algo que para lo único que servía era para que ocurriera, para hacerlo. Era la única finalidad. Ese fin de semana que pasamos ahí, en Treinta y Tres, fue terrible producción, estaban las luces, la gallina, el vestuario, las actuaciones, pasaba de todo. Fue una experiencia artística, cuyo objetivo era que existiera, hacerla existir. No había un después, un propósito más que hacerlo. (Ferrero, comunicación personal, 8 de noviembre de 2017)

Las palabras de Ferrero son más que significativas para comprender la dimensión de los ensayos de Moxhelis como parte de un proceso de búsqueda creativa que a su vez, en cierta forma, marca la identidad del grupo. Lo que dice la artista visual encierra cinco ideas esenciales de Moxhelis. En primer lugar, la idea de ritual o ceremonia serán términos que se repetirán en otros espectadores de Moxhelis como por ejemplo Gabriel Peveroni, Guillermo Casanova y Emilio Irigoyen. En segundo lugar, la yuxtaposición de elementos para elaborar una imagen visual extravagante cuya interpretación queda abierta a la única espectadora, que en este caso es Magela Ferrero: la gallina en la sartén con el reloj en el cuello. En tercer lugar, la convocatoria a una asistencia inquisidora con lo presenciado. Aquí queda señalado por el término *voyeur* que menciona Ferrero y que se vincula con su participación como fotógrafa registradora del convivio pero que en el análisis de los espectáculos de Moxhelis desarrollaré cómo se los integra a los espectadores a una presencia activa. El uso del término *voyeur* resulta curioso y tiene su correspondencia con la mirada de la teórica Diana Taylor (2016) cuando dice:

La relación entre el artista y el público muchas veces es complicada. El artista tiene muchas formas de estar presente/ ausente, y el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia (terminó originalmente usado para designar a quienes escuchan), espectador, *voyeur*, mirón. (p.76)

Es así que, Magela Ferrero se convierte en la primera espectadora, privilegiada, de una performance de Moxhelis. En una instancia de producción y creación de un espectáculo posterior que sería el de *En la Torre*, sin embargo ya en ese momento de invención se estaba produciendo una performance auténtica, liminal y restringida. De hecho, en esta anécdota nos vamos adelantando a la idea de la performance como acto procesual.

En cuarto lugar, la fotógrafa menciona la palabra *orgía* y queda ambiguamente expuesto el alcance de ese concepto. Si bien si se intenta definir a la orgía, según el diccionario de la Real Academia Española (2019), como: “Festín en que se come y bebe inmoderadamente y se cometen otros excesos” o en su segunda acepción “Satisfacción viciosa de apetitos o pasiones desenfrenadas”, sigue manteniéndose la indeterminación del término ya que queda velado o en secreto cuáles son esos “otros excesos” o cuáles los “apetitos o pasiones”. En definitiva, la orgía tiene su connotación en el plano sexual y eso es algo de lo que algunos de los moxhelianos comentaron en las distintas entrevistas como parte del *estilo de vida libre* en que encauzaron sus acciones, y que reitero se vincula con la conexión entre la praxis vital y el quehacer artístico. Es decir, tanto en esta estadía en la finca de Treinta y Tres como luego en los meses que estuvieron ocupando el frigorífico del Cerro, lo sexual será parte integral del proceso de exploración vital y artística. Y por último, de la declaración de Ferrero se desprende lo efímero de la performance. La artista visual insiste en sus palabras por dejar patente la existencia de la performance en un “aquí y ahora” que se diluye con el transcurso del tiempo. Solo quedaron como evidencia del acontecimiento performático, las fotografías que registró en ese fin de semana. El tecnovivio como indicio del convivio. La reunión en la casa de Olalde sirvió como encuentro para comenzar a gestar las ideas con respecto a las performances de Moxhelis y asimismo tuvo su propio acercamiento a una instancia performática.

Podría agregar una idea más que queda sobrevolando en esta cita y en toda la entrevista que mantuve con la artista plástica y engloba los anteriores puntos y es la experiencia vital de lo acontecido en ese fin de semana. La convivencia en el sentido más amplio: el encuentro de los cuerpos, la exploración inspiradora, el convivio creativo.

Por último, en cuanto a los lugares de organización de sus espectáculos, y como he adelantado, el lugar central de preparación de las producciones artísticas performáticas de Moxhelis en su primera etapa de existencia fue en el frigorífico abandonado del Cerro. Ernesto Gillman recuerda en relación a este lugar de ensayo, la formación de los talleres de trabajo, lo siguiente:

Había división de tareas, por afinidad, por el tipo de laburo. Pascal y Fabricio eran los que laburaban con los fierros, con metales, soldando. Pascal era el que dirigía el laburo general. Yo aprendí un montón de oficios, de soldar, agujerear, trabajamos con madera, con hierro, con goma. Hicimos los vestuarios. Se armaban unas mesas,

muchas cosas las hacíamos todos juntos y en otras se armaban equipos. Lo que tengo el recuerdo claro es de cuando fuimos a hacer la compra con Fabricio a un chatarrero, cerca de Pando, de todo el material para hacer las estructuras de los carros. Necesitábamos ruedas, mazas, ejes, tuercas y mucho material en general para armar las estructuras. Eran cinco carros los que terminamos armando, seis contando *La Quimera*. Todos llevaban ruedas y tenían de todo. (Gillman, comunicación personal, 5 de junio de 2017)

El relato de Gillman lo retomaré en el análisis de *Las Expediciones* para narrar la elaboración previa de los carros, que fueron protagonistas inanimados de los desfiles de Moxhelis por las ciudades y pueblos de Uruguay. Lo que sí me interesa destacar ahora es que Gillman enuncia cómo Pascal Wyrobnik y Fabricio Luna, de acuerdo a sus experiencias de formación, organizaron la manipulación de los metales para la construcción de objetos, estructuras metálicas y los carros moxhelianos. Así como también, cómo Wyrobnik dispuso de la instauración de mesas de trabajo en la que se encargaron a cada una de ellas a determinados labores que él supervisaba de modo general. Vale decir, que la estadía de ocupación en el frigorífico duró una cantidad de meses que varía según el testimonio de cada moxheliano, algunos hablan de tres meses, otros de cuatro y hasta de seis meses. No importa tanto la cantidad pero sí establecer que fueron meses de veinticuatro horas diarias de convivencia, donde el eje principal de sus pensamientos y acciones estaba enfocado en llevar a cabo *Las Expediciones*. Nuevamente la presencia de la conexión entre la praxis vital y el quehacer artístico.

Desde la declaración de Wyrobnik sobre los intereses iniciales de aquel grupo mínimo de personas allegadas a ellos y de cómo se fue gestando y evolucionando a partir de los encuentros en los distintos lugares nombrados que funcionaban a modo de laboratorios interdisciplinarios en los cuales se conformaban mesas de trabajo, se observa que el motor principal en su génesis fue producir espectáculos que transgredieran lo que se estaba ofreciendo en el ámbito cultural uruguayo, a partir de teatralidades performáticas. Por lo tanto, hubo por parte de ellos una aguda observación de lo que sucedía en la territorialidad topográfica del teatro uruguayo al momento de qué proponer en sus espectáculos. Para esta tesis resultó de importancia recoger testimonios de cómo eran sus mecanismos de producción previos a los espectáculos para conocer el modo de trabajo de las micropoéticas. Dubatti (2010), desde la perspectiva de la filosofía del teatro, distingue dos formas de trabajo: por un lado, el trabajo que se realiza en instancias anteriores al convivio teatral y, por otro lado, el trabajo que se desarrolla durante el convivio (p. 120). Desde esta óptica me valgo para resaltar tanto el proceso de creación

hasta la concreción de la performance como todo un transcurso que hila un entramado performático.

5.4. El nombre MOXHELIS

El nombre Moxhelis es en sí una rareza y su asignación un misterio hasta el día de hoy. En las entrevistas con los integrantes de la primera formación de Moxhelis, ninguno de ellos recuerda con claridad y precisión el surgimiento del nombre del grupo. Algunos integrantes se incorporaron al grupo con el nombre ya determinado y nunca recibieron respuesta del por qué, mientras que los miembros fundacionales relatan versiones ambiguas. Por una parte, Wyrobnik recuerda que surge como una especie de epifanía que tuvo:

Fue un juego de palabras. Un día me salió así, como que era el personaje principal del cuento que se llamaba Mox [refiriéndose a la historia del libro de la performance en la Iglesia]. Buscamos un nombre que no fuera ni español, ni inglés, ni nada. Sin mucho sentido, pero que te daba algo especial. Y después se asociaba a “helis” que era como el viento, para mí por lo menos, era la hélice del barco para viajar. Esos eran viajes míos, no sé si la gente lo llegó a agarrar. (Wyrobnik, comunicación personal, 17 de abril de 2017)

Por otro lado, Luna dice que fue a partir de la estadía en la ciudad de Treinta y Tres, en la que estaban Olalde, Giani, Juan Burgos (amigo cercano al grupo y colaborador en alguna ocasión) y Ferrero, además de Wyrobnik y ella, en la que realizan un juego de palabras, algo similar a un cadáver exquisito surrealista en que surge y se quedan con el nombre de Moxhelis. “Jugábamos aquellos juegos dadaístas, dábamos vuelta las palabras. Mezclábamos letras. Ni me acuerdo. Y así fue que pintó Moxhelis. Estaba lo del ‘helium’ y por eso viene lo de ‘helis’. Creo que lo largó Pascal, pero no sé” (Luna, comunicación personal, 16 de marzo de 2017).

Los demás moxhelianos no recuerdan cómo surge el nombre y se lo adjudican a algo misterioso que se les escapa a ellos mismos, con cierta cuota de misticismo. Por ejemplo, Magdalena Brezzo lo explica de la siguiente manera: “Yo me acuerdo que Pascal decía que le gustaba Moxhelis porque no significaba nada, que era una palabra

que no existía y entonces estaba buenísimo eso. No me acuerdo qué otras propuestas hubo” (Brezzo, comunicación personal, 16 de junio de 2017)

Lo interesante de la creación del nombre Moxhelis es que no remite a nada en concreto y, por ende, toda significación resulta posible potencialmente, convirtiéndose en una propuesta de imaginación ya desde el nombre y su propia sonoridad por parte del colectivo artístico. Desde la singularidad del nombre y su proceso misterioso de elección se desprenden características del grupo. En primer lugar, el sintagma del nombre convoca a una libre interpretación o, incluso, a la indeterminación semántica, el no significado. En segundo lugar, Wyrobnik entromete la idea del viaje, isotopía recurrente en Moxhelis. La imagen del viaje estuvo presente en los moxhelianos como metáfora de la búsqueda, tanto en la primera como en la segunda etapa del grupo: de la primera, *Las Expediciones* (1993-1994), mientras que de la segunda, *Seis oscuridades de cuarenta segundos* (2001) y *Viajes extraordinarios* (2002). Por otra parte, hace la natural división del sintagma en dos partes: *mox* y *helis*. A *mox* lo vincula con el personaje del libro que aparece hacia el final de la performance *En la Torre* y de la que me desarrollaré especialmente en el análisis del mismo. Mientras que *helis* lo asocia, primero con el viento, y luego especifica con una hélice de un barco. En tercer lugar, Luna agrega un detalle para nada menor y es el vínculo con las vanguardias. Aunque sea solamente con un simple juego de palabras, la conexión con las vanguardias muestra la intencionalidad renovadora y lúdica de Moxhelis frente a lo establecido, ya sea por cómo se eligió el nombre o en los procesos de creación que desarrollaron. Es más, el nexo con el surrealismo, a partir del juego del cadáver exquisito, lo conecta a Moxhelis con el mundo onírico del que me explayo en el análisis de *Las Expediciones*. Desde aquella idea primigenia de la que habló Wyrobnik cuando entendía que Moxhelis era una invitación a la ensoñación de los espectadores, se percibe la introducción a un universo de ilusión.

En referencia a la creación del nombre, se puede trazar un paralelismo con el término *dadá* acuñado por Tristan Tzara para darle nombre a la vanguardia histórica del dadaísmo. En tal sentido, hasta su pronunciación queda indeterminada por los integrantes del grupo, ya que algunos pronuncian el nombre como una palabra esdrújula “Móxhelis” con acentuación en la “o” (Luna y Brezzo), mientras que otros lo hacen como si fuera grave “Moxhelis” y su correspondiente acentuación en la “e” (Wyrobnik).

5.5. Los espectáculos entre 1992 y 1994 (la primera etapa)

Como he dicho, la primera etapa de Moxhelis está ubicada entre setiembre de 1992 y mayo de 1994. En setiembre de 1992, nos encontramos con el colectivo teatral gestándose que aún no tenía nombre asignado, al cual denomino -ante la ausencia- como *pre-Moxhelis* por ser el antecedente inmediato de lo que sería poco después. Los integrantes de este *pre-Moxhelis* estaba formado por un grupo llamado La Corte, Pascal Wyrobnik y allegados que se iban interesando en formar un colectivo artístico. La Corte tuvo una existencia breve pero sirvió como grupo base para lo que sería Moxhelis. Los integrantes de La Corte junto a Pascal, forman parte del Desfile de Primavera por la rambla del barrio de Malvín en setiembre de 1992. Dicha participación fue su primer acto performático exploratorio, estableciendo algunas de las coordenadas estéticas de lo que sería luego Moxhelis, entre ellas, la idea de desfile con personajes vestidos extravagantemente con una estética retrofuturista (Figura 3).



Figura 3. Desfile de Primavera en Malvín. *Pre-Moxhelis* integrado por el grupo La Corte, Pascal Wyrobnik y allegados. Setiembre de 1992. Archivo personal de Daniela Luna.

En 1993 será la consolidación de los espectáculos de Moxhelis -ahora con el nombre otorgado- entre los que se cuentan: la performance inaugural *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana y su repetición quince días después en el Cabildo de Montevideo, las intervenciones performáticas en el pub Amarillo, los desfiles en distintos barrios de Montevideo (Cerro, La Teja, Parque Rodó, Pocitos, Centro y Cordón) y *Las Expediciones* en el interior del país. Asimismo, los moxhelianos tenían la costumbre de organizar fiestas performáticas, semejantes a los *happenings*, para recaudar fondos con los cuales poder solventar los costos de producción de los espectáculos.

Considero que las acciones performáticas y liminales de Moxhelis fueron acontecimientos teatrales que se inscriben dentro de lo que Lehmann llama el teatro posdramático. Moxhelis se caracterizó por elaborar espectáculos atravesados por una variedad de campos artísticos, generando un terreno exploratorio de fronteras desdibujadas. En este sentido, Lehmann (2013) en su libro *Teatro Posdramático*, más precisamente en el Capítulo 4 “Performance”, dice:

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real. En este sentido, el teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del arte conceptual (Concept Art, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un teatro conceptual (Concept Theatre). La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de autopresentación de los artistas de performance, más probabilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas. (p.237)

La caracterización del *performance art* realizada por Lehmann permite comenzar a entender y desentramar el hecho artístico de Moxhelis como un fenómeno que comprende diversas dimensiones yuxtapuestas entre sí, y en donde cualquier rango de importancia está otorgado más por el espectador que por el propio colectivo de artistas ejecutantes de la acción performática. El trabajo de los moxhelianos apelaba a una estimulación de los sentidos de los espectadores, un abandono de la indiferencia inserta en la rutina. En el caso de los desfiles, Moxhelis irrumpía en avenidas importantes de Montevideo, como por ejemplo Av. 18 de julio, y recorrían trayectos extensos, a pie algunos, otros montados en estructuras metálicas a modo de carros que eran llevadas por

la fuerza de la tracción de moxhelianos que tiraban de correas. Predominaba una estética retrofuturista, circense, apocalíptica, cinematográficamente asociada con films de culto como *Mad Max* (Miller, 1979; 1981; Miller & Ogilvie, 1985) o *Blade Runner* (Scott, 1982). De estas características ahondaré más adelante, en el apartado dedicado a la estética retrofuturista y en el capítulo dedicado a la poética de *Las Expediciones*. Es así que los ciudadanos se transformaban de manera imprevista en espectadores cuya sensibilidad era afectada por la música, el fuego, los carros, las estructuras de metal, los personajes, la danza y, en definitiva, un universo moxheliano propio de fuerza onírica.

Continuando con el concepto de *performance art*, refiere Lehmann (2013): “El *performance art* se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la ampliación mediática y tecnológica y el uso de prolongados espacios de tiempo” (p.238). En el caso de Moxhelis esto se aprecia en la creación de las estructuras metálicas y el uso de la música industrial y post-industrial que se evidencia en *Las Expediciones* cuyo performance consistía en un desfile que se desarrollaba en un tiempo indeterminado. Las estructuras visuales de Moxhelis es uno de los argumentos que esgrimo más adelante para explicar las estéticas yuxtapuestas en Moxhelis, en el caso de los carros moxhelianos por su correspondencia con imágenes retrofuturistas. En cuanto a las estructuras auditivas funcionaban como apoyatura y destaque de las imágenes visuales. Sonidos densos, machacones, como un mantra ritualista. El autor alemán, más adelante agrega sobre la dimensión temporal del acontecer de la teatralidad performática que: “Duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepitibilidad devienen experiencias temporales en un arte que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación secreta, sino que valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral” (Lehmann, 2013, p.238). Vuelvo a *Las Expediciones* como ejemplo preciso de esto: el inicio y final de los desfiles no marcaban para los moxhelianos el inicio y final del espectáculo. Según sus relatos, el espectáculo comenzaba desde que llegaban al lugar y comenzaban a armar los carros, empezando a vestirse delante del público, lo mismo sucedía hacia la consumación del desfile. El proceso teatral moxheliano formaba parte de un *continuum*, es decir, una continuidad cuyo comienzo es indeterminado, tal vez los ensayos, tal vez el viaje en el ómnibus icónico moxheliano, tal vez cuando desembarcaban en los lugares y comenzaban los preparativos, tal vez la primera pisada del desfile. Es en esta cuestión donde la función

del espectador resulta decisiva porque él construye desde su mirada subjetiva el corte sincrónico de inicio y final del espectáculo a partir de su propia experiencia:

La tarea del espectador deja entonces de ser la reconstrucción mental, la recreación y el repaso paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia, con el fin de llevar a cabo la participación que se le ofrece en el proceso teatral. El actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un performer que ofrece su presencia sobre la escena (Lehmann, 2013, p.238).

Si bien en su momento de existencia, Moxhelis se denominaba a sí mismo como una *compañía teatral*, actualmente varios de sus integrantes consideran un concepto limitado ver a la agrupación como un colectivo teatral a secas ya que su producción se expandió por fronteras de otros campos artísticos. La discusión sobre cómo posicionarse en verdad ya estaba marcada en aquel momento, por un lado, se presentaban como *compañía teatral* y por otro lado, en entrevistas se desligaban de lo teatral para ubicarse como performers. En una entrevista de Gabriel Peveroni (1994) con algunos moxhelianos para la revista cultural *Graffiti*, el periodista les preguntaba sobre si Moxhelis podía ser considerado un *grupo de acción teatral* a lo que Lito Eguren responde “No, es un grupo de espectáculos” (p.67). Aunque sí entienden que su arraigo al acontecimiento teatral está ligado a la naturaleza performática de sus espectáculos según era captado por la mirada subjetiva de los espectadores. El problema de autodefinirse fue algo que quisieron evadir en líneas generales, tendiendo a usar el término *artistas* como concepto paraguas que abarcaba a todos los campos en que se desenvolvían. Desde esta perspectiva, vuelvo con Lehmann (2013):

Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable objetivamente sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada. También se vuelve imposible la definición de lo que debería ser performance y dónde se establece el límite a partir del cual se trataría de un comportamiento meramente exhibicionista y espectacular. Por el momento, la respuesta no puede ser otra que el autoconocimiento de los artistas: performance es aquello que definen los que la practican. El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su *éxito comunicativo*. (p.241)

Desde las palabras de Lehmann se puede observar que el caso de Moxhelis implicó una serie de actos performáticos que implicaban establecer ese “éxito

comunicativo” con los espectadores ocasionales, alejándose de la indiferencia y siendo conmovidos en su sensibilidad estética. Moxhelis encuadra en esa idea de la performance como proceso que se construye con la participación del público. En el caso de *Las Expediciones* eso queda patente con el pedido de colaboración a personas del público de que se sumen a tirar de los carros en el desfile.

Por otra parte, es de interés posicionarnos desde la perspectiva de Dubatti en cuanto a que en el acto creador del acontecimiento teatral existe un carácter performático en sí, por lo que las acciones de los Moxhelis nos retrotraen a un pasado esencial de las formas de la teatralidad, a un núcleo del convivio teatral. En palabras de Dubatti (2007):

Acción, performance, trabajo humano. La acción, el hacer, está en la génesis de la poíesis. El poietés es un fabricante, un hacedor, un creador. En el campo semántico de poíesis se inscribe la idea de performance, en el de poietés la de performer. De allí que en toda producción artística haya una base performativa. No hay teatro, literatura, plástica o música sin acción hacedora, sin actividad. Todo creador es performer, hacedor. En consecuencia todo teatro es performativo en su origen, la de performance es condición de posibilidad de toda expresión teatral, sea cual fuese su poética. Acción es trabajo humano (el arte es trabajo humano, afirma Marx), por ello la palabra performance ha sido cuestionada en su acepción contrastiva con la de teatro. Performance no se opone a teatro, en tanto es la base del acontecimiento poético teatral. (p.91)

Más allá de que los moxhelianos no deseen definirse a sí mismos y restringirse a ámbitos clausurados y, por el contrario, prefieran que se los visualice como un *todo orgánico artístico*, como parte de los objetivos impuestos para esta tesis, intento en el próximo capítulo posicionar en un lugar amplio y abierto a Moxhelis. Si bien resultan útiles las consideraciones de *performance art* que realiza Lehmann para pensar las acciones de Moxhelis, más aún es de utilidad el pensar al grupo y sus espectáculos desde el teatro liminal de Dubatti, del teatro liminal de Ileana Diéguez, de la performance de Diana Taylor. A continuación, entonces, realizo un panorama de los conceptos de teatro liminal, teatro posdramático y performance, con la finalidad de enmarcar las acciones de Moxhelis en una zona de teatralidad fronteriza. O tal vez debería decir, sin fronteras.

6. Zonas fronterizas –¿o sin fronteras?– de Moxhelis

Durante las entrevistas con los moxhelianos la pregunta se reiteró en cada ocasión: ¿Dónde ubicaban a Moxhelis? Algunos, como Daniela Luna se desligaron rápidamente del ámbito teatral a pesar de su formación en esa área, otros como Pascal Wyrobnik insistieron en que el grupo era interdisciplinario y, por lo tanto, creaban espectáculos sin racionalizar y acotarse a un campo artístico estricto, mientras Olalde repitió en varias oportunidades el término performer para referirse a sí mismos. ¿Dónde está Moxhelis? ¿Fue un grupo teatral? ¿Un grupo performático?

Para el estudio de Moxhelis y sus espectáculos me sirvo de tres esferas teóricas relacionadas entre sí para -en cierta manera- otorgarle una ubicación al grupo, aunque dicho lugar sea flexible por las características inherentes del colectivo artístico. Esas esferas son: el teatro liminal, el teatro posdramático y la performance.

6.1. Teatro Liminal

Ubicar las prácticas de Moxhelis en el marco del teatro liminal favorece al análisis de los espectáculos del grupo porque significa situarlos en un terreno fronterizo con otros dominios y así comprender los alcances de aquella autodefinición de “interdisciplinario” (Moxhelis, 1993a, párrafo 1).

Desde la perspectiva de la filosofía del teatro de Dubatti (2016), el teórico define los fenómenos de liminalidad y al teatro liminal como un modo de comprender aquellos casos que están por fuera de la mirada restrictiva y tradicional del drama para Occidente. (p.5). Dubatti (2016) toma como punto de partida su propuesta del concepto de teatro-matriz en el que, a su vez, hay que reconocer otras tres ideas: teatralidad, teatro y transteatralización (p.9).

Brevemente explico cada una de las tres desde la teoría dubattiana. La teatralidad es la capacidad humana ancestral de atraer, mediante acciones indeterminadas, la mirada de un otro que percibe esa teatralidad, transformándose en una práctica social adquirida

cuasi-genéticamente ya que el autor menciona el llanto del bebé como un modo de teatralidad. Por otra parte, el teatro es el “uso singular” (Dubatti, 2016, p.10) de la teatralidad y que cuenta con tres requisitos para su concreción: reunión, *poíesis* corporal y expectación. Como ya he mencionado en la introducción de esta tesis, el teatro es tal si existe el convivio, es decir, la co-presencia física, *aurática*, de los artistas teatrales y los espectadores. Por último, la transteatralización es el fenómeno de las múltiples teatralidades en ámbitos ajenos al teatro, es decir, en espacios de la vida cotidiana que se han visto permeables a incorporar técnicas, procedimientos, destrezas y habilidades teatrales, potenciados por el desarrollo de los medios de comunicación masivos y las tecnologías de la información que buscan la seducción y conquista de sujetos para el beneficio y sustento del mercado. Entonces, a partir de estos conceptos, Dubatti (2016) define el teatro-matriz como: “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación.” (p.11). Defiende el concepto de *teatro* por encima del de *artes escénicas*, por no ser este capaz de abarcar dentro de sí la especificidad de lo convivial. Asimismo, el término ampliado de teatro-matriz funciona genéricamente para cubrir a las formas teatrales convencionales como aquellas que no lo son: “Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + *poíesis* corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas” (Dubatti, 2016, p.13). Es así que el teatro liminal en todas sus manifestaciones está contenido dentro del teatro-matriz, incluso la performance que atañe a Moxhelis. Repito, el teatro liminal es aquel que está más allá de los límites del teatro dramático, convencional, occidental, que busca representar una historia en escena. El teórico argentino lo presenta paradójicamente como un teatro que se exhibe como un no-teatro; esta concepción se liga -y nos recuerda- a las palabras de los moxhelianos queriendo separarse de lo teatral para adscribirse a un fenómeno artístico más amplio e interdisciplinario. Expone a la liminalidad como una zona de tensiones inmersas en el acontecimiento teatral y se desmarca del concepto de liminalidad de Ileana Diéguez, otra de las teóricas que ha estudiado sobre el tema y de la que expondré unas líneas más abajo.

Dubatti (2016) afirma que:

El concepto de liminalidad (...) propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona

compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o desdelimitación, la interrelacional, lo intermedia, incluidos lo Inter-fronterizo y lo traes-fronterizo, etc. (p.17)

La comprensión de la liminalidad desde la perspectiva dubattiana implica una doble dimensión: por un lado, la liminalidad del teatro liminal (valga la redundancia) que se posiciona enfrentado al teatro dramático convencional, tradicional, y por otro lado, la liminalidad que se evidencia dentro del teatro-matriz en general, ya sea el convencional o el teatro liminal. (Dubatti, 2016, p.18). El autor sostiene que esta doble dimensión de la liminalidad es engendrada gracias al aporte de las vanguardias históricas europeas que por el devenir cronológico de los hechos provocaron las exploraciones liminales de las post-vanguardias y a su vez, ayudaron a reflexionar, reubicar y revalorizar las liminalidades previas a ellas, es decir, reconceptualizar las teatralidades de un tiempo lejano, incluso inmemorial. Por lo tanto, la idea de liminalidad permite estudiar zonas fronterizas en el arte contemporáneo, como también en actividades artísticas del pasado.

Si bien Dubatti realiza una caracterización de los distintos niveles en que se presenta la liminalidad dentro del teatro-matriz, a los efectos prácticos de los objetivos planteados en esta tesis, mi interés se vuelca hacia la descripción que presenta de los aspectos de la liminalidad en el teatro liminal. A partir de ello, encuentra cinco ejes que están presentes en esa relación: “revelación del convivio, convención consciente, hibridez, no-ficción, capacidad de absorción de materiales no teatrales” (Dubatti, 2016, p.22). En primer lugar, el teatro liminal enfatiza en la naturaleza convivial de su manifestación en donde el rol del espectador es resaltado en su valoración, estableciéndose una mecánica de correspondencia entre las partes participantes. En segundo lugar, quiebra la ilusión del drama y expone su principio de construcción a través de distintos mecanismos de teatralidad. En tercer lugar, el teatro liminal acentúa su interdisciplinariedad, reubicando el lugar de la palabra a una zona marginal o en conexión dependiente con las disciplinas en juego. En cuarto lugar, propone una combinación de elementos ficcionales y no ficcionales que produce el desvanecimiento de las líneas divisorias entre el teatro y la vida. En último lugar, el teatro liminal reelabora la relación con los materiales de naturaleza no teatral con la finalidad de acondicionarlos a cumplir un rol teatral (Dubatti, 2016, pp.22-23).

Desde la perspectiva filosófica teatral, Dubatti (2016) afirma la necesidad de revisar y relatar nuevamente la historia del teatro teniendo en cuenta sus propuestas conceptuales sobre el teatro-matriz y el teatro liminal, dejando de lado la perspectiva moderna que jerarquizaba al drama solamente (p.23):

Proponemos entonces no poner como centro categorial lo moderno como organizador de nuestro discurso histórico y, en consecuencia, no articular los procesos históricos como lo hace Lehmann: teatro pre-dramático, dramático y post-dramático. Proponemos poner el acento en una historia que desde los orígenes ancestrales observe lo dramático tensionado con lo no-dramático, una historia de las relaciones y combinaciones entre drama y liminalidad. (p.24)

En esta cita se desmarca de la concepción histórica sobre el teatro que posee Lehmann, lo cual reviste de interés para esta tesis, especialmente en cuanto a la categoría de teatro post-dramático a la cual me referiré en el siguiente apartado. Lo cierto es que el teórico argentino extiende el fenómeno de liminalidad desde los orígenes del teatro hasta la actualidad y, por lo tanto, cuestiona al teórico alemán dado que piensa al teatro teniendo como eje centralista al drama y por eso sus categorías: pre-dramático, dramático y post-dramático (Dubatti, 2016, p.25).

Anteriormente señalé la existencia de una discrepancia sobre el concepto de liminalidad entre Diéguez y Dubatti. El concepto de liminalidad de Diéguez (2007), aplicado al arte escénico, se refiere a experiencias que están “en los bordes de lo teatral” (p.10), a prácticas escénicas experimentales, performances, a exploraciones de teatralidades no convencionales, por fuera del estatuto hegemónico institucional. Es decir, la liminalidad de Diéguez (2007) ubica las prácticas del teatro liminal en los márgenes del teatro, establece un eje central que es el teatro y una periferia que es la liminalidad escénica (p.10). Sin embargo, más allá de las distintas miradas conceptuales sobre la liminalidad entre Diéguez y Dubatti, ambos aportan una caracterización sobre el fenómeno de la liminalidad que se ajusta y –me– ayuda a pensar a Moxhelis como una práctica teatral en ese sentido. Diéguez (2007) indica que en una primera instancia vinculaba lo liminal con conceptos extraídos de otros teóricos, como son la hibridación, la contaminación, lo fronterizo “apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo” (pp.16-17) y explica que a estas disciplinas artísticas las abordaba en contacto con “lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional

más que lo representacional” (p.17). Sin embargo, a partir de los aportes teóricos de Victor Turner desde la antropología social, la óptica sobre lo liminal de Diéguez está puesta en relación con el entorno social. Es así que entiende lo liminal “como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2007, p.17).

En este sentido, al servicio de la finalidad de esta tesis, extraigo una parte de su enfoque sobre lo liminal, específicamente en lo que se refiere al “hibridismo artístico” (Diéguez, 2007, p.17) por considerar que esta concepción se liga íntimamente con las prácticas escénicas de Moxhelis. Diéguez (2007) define el hibridismo artístico como: “la configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas, como la danza, el teatro, las artes visuales, la *performance art*, o hacia la configuración de un tejido de relaciones ‘transversales’ entre diferentes aspectos de las diversas artes” (p.18). Sin embargo, teniendo en cuenta su enfoque sobre lo liminal, esta tesis deja de lado el vínculo de Moxhelis con el entorno social, el cual solamente se puede inferir en este trabajo someramente. Esta decisión no surge como contraposición a su mirada (la de Diéguez), sino por motivos de restricción del objeto de estudio, sin escatimar la posibilidad de continuar en futuras investigaciones sobre dicho aspecto. Del mismo modo que cuando define al hibridismo artístico dice “de ninguna manera me interesa reducir el análisis al campo estético o exclusivamente formal” (Diéguez, 2007, p.18), por el contrario, en esta tesis el campo estético de las prácticas moxhelianas resultan de relevancia por lo que ya hemos señalado en la justificación del tema. Por último, a modo de marcar una discrepancia menor con la autora, seguramente con falta de razón de mi parte, replico cuando dice: “Cualquier intento por documentar o estudiar las contaminaciones en el arte desvinculadas de la relación con su entorno estará reduciendo su complejidad y anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/realidad” (Diéguez, 2007, p.18). Estimo que los análisis sobre las acciones performáticas de Moxhelis tienen mucho por brindar aún, y por desarrollarse, y que este trabajo es un inicio de una línea de investigación, por lo que el hecho de no abordar todavía en profundidad las conexiones de Moxhelis con el entorno social no es resultado de un reduccionismo de las complejidades de las prácticas liminales, sino por lo iniciático de este trabajo. Más allá de lo dicho, su libro *Escenarios liminales* (2007) tuvo un rol de relevancia como sustento teórico para acometer esta temática, para historiar y

caracterizar los procesos liminales en América Latina y comprender el fenómeno desde una mirada macro, además de realizar un recorrido minucioso de las diferentes perspectivas teóricas sobre liminalidad, de autores como Turner, Lehmann, Bourriaud, Bhabha, entre otros. Para resumir un panorama extenso y amplio expuesto por Diéguez (2007), tomo a modo de síntesis del pensamiento sobre lo liminal, la siguiente exposición: “Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno.” (p.60). En los capítulos en que abordo la estética moxheliana y los espectáculos *En la Torre* y *Las Expediciones* respectivamente, ahondaré en esas propiedades fragmentarias, efímeras y fronterizas de Moxhelis.

6.2. Teatro Posdramático

Las prácticas artísticas de Moxhelis se encuadran dentro del ámbito del teatro posdramático y más precisamente dentro del *performance art*, nociones teóricas propuestas y utilizadas por Lehmann (2013) para analizar mecanismos de teatralidades que prevalecieron en el territorio de las artes escénicas entre las décadas de 1960 hasta 1990 aproximadamente, aunque no hayan desaparecido posteriormente. La categoría teatro posdramático sirve para calificar, describir y analizar las propuestas escénicas de los moxhelianos a partir de un instrumental crítico, reflexivo y analítico, además de aportar marcos conceptuales para dirimir los terrenos artísticos en que se desarrolló el grupo. En el artículo preliminar “Para una lectura *posteatral* de *Teatro posdramático*” del libro de Lehmann (2013) de la edición española, José A. Sánchez adelanta que el autor alemán plantea una doble tensión a partir del uso de la categoría de teatro posdramático. No ahondo, ni exploro en esta tesis sobre la discusión para avalar o refutar esas tensiones, pero sí sirven para comenzar a transitar por un territorio de complejidades en cuanto a los estudios sobre artes escénicas. Brevemente expongo la doble tensión evidenciada por Sánchez de las observaciones de Lehmann. La primera es “la autonomía del arte escénico respecto al drama” (Lehmann, 2013, p.17) que implicó la instauración del espectáculo escénico en un lugar de jerarquía por sí solo sin relación de dependencia con el teatro literario, sin significar esto -aclara Sánchez- un rechazo al texto, ni al drama, sino que

posee un espíritu de búsqueda atravesando nuevos puentes de comunicación que redefinieron la idea de drama hasta ese momento anclada en la perspectiva decimonónica. Por tanto, surge la necesidad de recurrir ya no solamente a los estudios sobre drama y dramaturgia, sino también recibir los aportes de otros campos disciplinares como “la filosofía, la teoría de la literatura, los estudios de cultura visual, la antropología y los *performance studies*” (Lehmann, 2013, p.18). Es así que la segunda tensión es la reclamación y postulación del teatro como medio referencial en sus distintas dimensiones, sobre todo en lo social y estético, porque más allá de que el teatro posdramático transite por varios terrenos artísticos y las fronteras se difuminen, justamente este teatro posdramático recupera la esencia del viejo medio teatral.

Por otra parte, como bien señala Sánchez, la categoría *teatro posdramático* permite abordar como *teatrales* a experiencias artísticas que han sido empujadas hacia los bordes marginales del fenómeno complejo de lo teatral, incluso aquellas que lo han hecho de profeso por no sentirse parte (Lehmann, 2013, p.19). Visto desde este enfoque, Moxhelis aventuró sus acciones en ese pliego entre asumirse *teatrales*⁶ en un sentido amplio del término y al mismo tiempo no acotarse rígidamente al plano teatral por sentir en cierta forma que esa asunción sería limitante, precaria y convencional.

Es así que el teatro posdramático demanda meditar sobre la *semántica de la forma* presente en cada espectáculo y que surgen de la apreciación de esas experiencias.

El estudio de los signos teatrales posdramáticos permite elaborar un conglomerado de instrumentos de análisis para poder discernir y estudiar sobre casos particulares de espectáculos posdramáticos, en este caso, sobre los de Moxhelis. Según Lehmann (2013), la comprensión de los signos teatrales deben contener a todos los signos presentes y sus “dimensiones de significación” (p.143), es decir, no solo incluir a aquellos que poseen una denotación y connotación evidente, verificable y explicable, sino también a aquellos que se aprecian y emergen presencialmente aunque su significación resulte indeterminada, hermética, imprecisa o inclasificable. De hecho afirma que “Es preciso que se abra a los signos teatrales la posibilidad de operar precisamente mediante el abandono de la significación” (Lehmann, 2013, p.143). Desde esta perspectiva, la semiótica del teatro desarrolla su labor tanto en “el núcleo de la significación” (Lehmann, 2013, p.144) como también en aquello que “queda como

⁶ De hecho, se presentaban como Compañía teatral Moxhelis.

carente de sentido en los significantes” (p.144). Por este motivo, Lehmann (2013) entiende que es necesario que el teatro posdramático posea una percepción “abierta y fragmentaria” (p.144) para poder captar, deconstruir y estudiar un discurso escénico que no obedece a una estructura convencional y racional sino que apela al uso de imágenes oníricas como elaboración y externalización de un universo de fantasías de los creadores y que, a su vez, los *pensamientos oníricos* (p.146) son trabajados de manera semejante a la estética del collage, tanto en el montaje como en la fragmentación de imágenes. Por lo que es necesario que aquella percepción “abierta y fragmentaria” sea capaz de esbozarse descriptiva y analíticamente a pesar de no llegar a una significación certera, sino tan solo a una aproximación del acontecimiento.

Pensar y analizar a Moxhelis como teatro posdramático requiere, en principio, considerar cuáles son los aspectos sobresalientes de este tipo de teatro y cotejar en qué dimensión coinciden o no con las características de las acciones de Moxhelis. Es así que, el estudio caracterizador de Lehmann presenta elementos claves para poder llevar a cabo ese cotejo. Lehmann (2013) expone una serie de rasgos estilísticos del teatro posdramático, a saber: “la parataxis, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos, la musicalidad, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento” (p.149). Según el autor, estos rasgos no son privativos del teatro posdramático pero sí aparecen con un énfasis más evidente en él.

Enmarcando a Moxhelis y sus espectáculos en este teatro posdramático se puede observar en mayor o menor medida, un cumplimiento de los aspectos que describe el autor alemán. Expondré brevemente el concepto de cada uno y su vínculo con el/los acontecimiento/s moxhelianos quedará expuesto en el análisis de los espectáculos.

La *parataxis* implica una desjerarquización de los signos teatrales, por lo que supone que todos los signos poseen una misma fuerza expresiva que, en todo caso, será libertad del espectador otorgarle significación de acuerdo a su subjetividad o como indica la idea freudiana que retoma Lehmann (2013) de *atención sostenida equitativamente* (151) para señalar el proceso de descodificación posterior a la participación del acontecimiento. Como derivación de la parataxis se produce una “percepción sinéstica” dada la superposición de signos de distinta naturaleza, donde la importancia de los signos como el espacio arquitectónico, la música, la danza, la performance, etc., aparecen yuxtapuestos en su nivel de relevancia.

Por otra parte, la parataxis de los signos teatrales trae aparejado la *simultaneidad* de los mismos como consecuencia de no centralizarse o destacar a ninguno en particular: “La parataxis y la simultaneidad tienen como resultado que el ideal estético clásico basado en un entramado *orgánico* de los elementos se precipite en un artefacto” (Lehmann, 2013, p.153). El receptor es libre ante el caos de elementos simultáneos, presentados paratácticamente, de ordenar su percepción a partir del carácter fragmentario de la obra posdramática que justamente beneficia esta cualidad, captando a cada fragmento de acuerdo a su propia voluntad y estructurar su percepción a su antojo (Lehmann, 2013, p.153).

En tercer lugar, Lehmann se refiere al *juego con la densidad de los signos*, ya sea por la abundancia o por la carencia de ellos. Decisión de los creadores por motivos disímiles (por tiempo, por espacio u otras razones) que el espectador percibe como una profusión y exuberancia de signos teatrales ante sus ojos o, por el contrario, como escasez y vacío. El autor alemán se cuestiona si la instigación exponencial de imágenes y signos a través de los medios de comunicación que, a su vez, tiene como contrapartida la hendidura de la percepción de los individuos en su vínculo con lo real y sensorial, no tienda a un agotamiento de la capacidad de reflexión compleja de las imágenes percibidas (Lehmann, 2013, p.155). Por lo tanto, entiende que el teatro posdramático tiene una postura de rechazo y resistencia ante este fenómeno mediante la complejidad en la utilización de los signos por reducción de los mismos. Como el punto opuesto a la reducción de los signos, Lehmann explica la *sobreabundancia* como el incremento, multiplicación y exacerbación de signos heterogéneos e inconexos cuya cantidad prolífica expone una saturación de la capacidad de decodificarlos, brindando una imagen del caos como crítica.

En quinto lugar, explica que la musicalización ha provocado una *semiótica auditiva* (Lehmann, 2013, p.158) dadas las exploraciones de la dimensión sonora en el teatro. Expone una serie de ejemplos sobre el uso del sonido como signo teatral, sin restringirse solamente a la música, aunque destacando el aporte de la música electrónica por cooperar en el encuentro de nuevos sonidos y permitir su manipulación con mayor efectividad gracias al *sampling*, en tanto los intereses de los creadores de conseguir exhibir determinados ambientes sonoros.

A continuación plantea el lugar de importancia que ocupa *la escenografía y la dramaturgia visual* a partir de “la desintegración de la jerarquía logocéntrica, dentro del uso paratáctico y desjerarquizado de los signos (...), el teatro posdramático presenta la posibilidad, a pesar de todo, de asignar un papel dominante a otros elementos” (Lehmann, 2013, p.161). Es así que el autor afirma que la dramaturgia visual está estructurada e instaurada por la lógica de lo visual sin subordinarse a lo textual, aunque esta no desaparezca del todo. Por otra parte, en cuanto a la recepción de los espectadores y su interpretación de lo experimentado en el teatro posdramático, explica que se pueden dar dos fenómenos opuestos, *la calidez y la frialdad* de lo vivido. Por un lado, se produce calidez por la asignación de importancia de los cuerpos humanos en escena “con los cuales la imaginación perceptiva no puede hacer otra cosa que asociar experiencias humanas” (Lehmann, 2013, p.164), mientras que por otro lado, la frialdad está marcada por los procesos visuales reinantes en donde la expectativa del espectador puede quedar truncada al no presenciar experiencias psicológicas humanas (164).

Posteriormente, en cuanto a la *corporalidad* sostiene que el cuerpo se ubica en el centro de la teatralidad “no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación” (Lehmann, 2013, p.165) en donde se produce una zona de tensiones, intensidades, gesticulaciones, envueltos por una “*presencia aurática*” (165). Seguidamente introduce la idea de un *teatro concreto* en el que se predispone al alejamiento de las formas miméticas y en cambio se exhiben aspectos formales. Dice: “En el teatro entendido como lugar de la mirada se ha llegado, asimismo, a una agudización extrema del principio de la *dramaturgia visual*, que deviene realización *concreta* de las estructuras formalmente visuales de la escena” (Lehmann, 2013, p.169). Asimismo expresa que se lo puede denominar un *teatro de la perceptibilidad* porque se trata de la superación de la mimesis, del orden de la representación y de los elementos ficcionales para establecerse en una zona de interpretación incompleta donde no hay resultados y respuestas sino que posiblemente se posterguen indefinidamente.

De la *irrupción de lo real* en el teatro posdramático señala que la incursión de lo real no se ampara en esa cuota de realidad sino que en la generación de una ambigüedad por parte del espectador de sentirse en la incertidumbre de no saber qué es real y qué ficción. Finalmente, sobre el teatro posdramático como acontecimiento se trata de la ejecución creativa en el *aquí y ahora*, como eventos, *happenings* o *performance art*. En cuanto a estos dos indica que “elaboran la relación corporal, afectiva y espacial entre

actores y espectadores” (Lehmann, 2013, p.179) como también marcan la posibilidad de experimentar las interacciones entre las partes involucradas subrayando la presencia de realidad frente a la representación ficticia. Ante lo dicho “el teatro se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto, como fuerza activa (*energeia*) y no como obra (*ergon*)” (179). Retomo a Lehmann más adelante, en el siguiente apartado, para enunciar su perspectiva sobre el *performance art*.

6.3. Performance

Diana Taylor (2011) plantea las complejidades del término *performance*, en primer lugar porque en Latinoamérica no tiene traducción al español y el portugués, y se lo ha comprendido -generalmente- como “arte del *performance*” o “arte en acción”, en segundo lugar, no distingue género, ya sea *la performance* o *el performance* resulta indiferente, en tercer lugar, se utiliza el concepto en una infinidad de esferas de la vida pública y en cuarto lugar, el origen extranjero del vocablo provoca en Latinoamérica algunas acusaciones de impregnación colonialista (pp.7-8). Si bien Taylor coincide con Lucía A. Golluscio de ubicar al concepto de *performance* como ejecución o actuación porque ambos comparten rasgos o aspectos de la *performance*, también vislumbra limitaciones en estos términos para abarcar en su totalidad lo que engloba al *performance*.

Según rastrea Taylor en la opinión mayoritaria, el origen del *performance* está en los años sesenta, presentándose como un mecanismo de *arte vivo* o *arte en acción* que pretendió desestabilizar las relaciones hegemónicas institucionales, de manera tal de preponderar la libertad de acción, expresión y pensamiento, estimulando la imaginación, ante espectadores voluntarios o fortuitos. Dice Taylor (2011): “El *performance*, anticonstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (p.8). La búsqueda de la *performance* en sus inicios ha estado en desdibujar los límites entre el hecho artístico y la realidad, alejándose de los lugares convencionales y acercándose a los espacios públicos transformados por un lapso en escenarios (Taylor, 2011, p.9). Luego de repasar una

variedad de casos específicos de performance en la historia latinoamericana, concluye que la idea de “performance no es un referente estable” (Taylor, 2011, p.9) dadas las indeterminaciones que causa su presencia, ya sea por lo foráneo del término para Latinoamérica, por no ser de uso universal el vocablo, porque se encuentran casos semejantes a la performance desde antes de los años sesenta en algunas acciones de las vanguardias, y porque no existe un principio concreto sino una pluralidad de gérmenes que se vinculan con las prácticas del performance. Más adelante dirá que los ensayos que recopila en su libro tienen una idea en la que convergen: “performance no tiene definiciones o límites fijos” (Taylor, 2011, p.14). Es decir, desde el término performance hasta aquello que se describe como tal, es una zona conflictiva y de incertidumbres:

Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo (Taylor, 2011, p.11).

Por otra parte y sumando a la complejidad terminológica de performance, Taylor (2011) agrega que existe una intención de supeditar a la performance al ámbito de lo vanguardista, resultando así una manifestación de “la originalidad, lo efímero y la novedad” (p.18) y descartando, por tanto, prácticas antiguas y tradicionales que a pesar de su naturaleza performática no se corresponden con la mencionada triple caracterización. Ante lo que ella esboza como un error de apreciación, explicita la diferenciación entre lo contemporáneo del concepto y lo inmemorial de sus prácticas. Frente a esta pluralidad del empleo de la palabra en diversas ocasiones y circunstancias se produce, tanto contradicciones como -paradójicamente- reforzamientos del concepto (Taylor, 2011, p.20). Entre los problemas que encuentra Taylor sobre la discusión de qué es performance y qué no lo es, está el carácter de efímero que se le adjudica, donde por ejemplo cita a Peggy Phelan que afirma que la identidad de la performance es la desaparición. Taylor cuestiona lo tajante de la afirmación y establece zonas grises, invitando a reflexionar sobre que el hecho de ver un video o una foto que contiene una performance es otra instancia de performance, distinta a la contenida en el archivo.

Finalmente, Taylor (2011) acepta que determinadas palabras del español pueden aproximarse a la idea de la performance como son “teatralidad, espectáculo, acción o representación” (p.25) aunque sin abarcar por completo la dimensión de lo performático

y, por ende, son palabras auxiliares (p.25). Por lo que, en definitiva, el vocablo performance según Taylor (2011) “implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo” (p.28) aunque también en su libro *Performance* (2016) diría que es “una palabra abarcadora e indefinida” (p.4) por lo que se va a mantener su noción conflictiva cada vez que se la use, dependiendo del contexto en el que emerja.

También en su libro *Performance* (2016) registra declaraciones, de distintas personas realizadoras de performances, sobre cómo juzgan, interpretan y opinan de la performance como acción artística.

En cuanto a la caracterización de la performance, Taylor (2016) enuncia que “Cada performance tiene su lugar en un espacio y tiempo designado” (p.9) y que “tiene público o participantes (aunque sea sólo la cámara)” (p.10), que saben cómo comportarse de acuerdo a pautas convencionales o costumbres, aunque pueden llegar a ser retados en ese comportamiento. Esto sucede porque las prácticas performáticas poseen “un sistema de códigos y convenciones” (Taylor, 2016, p.11). Desde aquí, Taylor (2016) toma a Schechner para reafirmar que existen dos modos de indagar sobre la performance, por un lado, algo es performance, o por otro lado, algo se puede estudiar como performance (p.13).

Desde una perspectiva histórica, la investigadora suscribe que la performance como movimiento artístico surge en los sesenta y los setenta, aunque esto no signifique que no existieran desde antes episodios aislados, es decir, por fuera de una corriente artística, que no tuvieran ya las características que se le concede a la performance. Según recopila Taylor (2016) de sus investigaciones con respecto al trayecto histórico de la performance, se le adjudican distintos campos originarios (artes visuales, teatro, lingüística) y países de nacimientos (países europeos vinculados a las vanguardias artísticas, México, Brasil) (p.30). Asimismo, está de acuerdo con la postura de Rebecca Scheneider, al asentir que hay que considerar la pluralidad de orígenes de las prácticas performáticas y su variedad de finalidades (artísticas, políticas, rituales): “Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado” (Taylor, 2016, pp.30-31).

Una de las características centrales de la práctica de la performance es el lugar primordial que ocupa el cuerpo del artista (Taylor, 2016, p.31). En este sentido, existe y exige una exploración de las capacidades y habilidades del cuerpo: “cualquiera sea la escala del evento, el performance siempre está mediatizado: los cuerpos de los artistas y de los espectadores/ participantes re-activan un repertorio de gestos y significados” (Taylor, 2016, p.37). Por este motivo, la autora explicita, parafraseando a Marshall McLuhan, que el cuerpo es el medio y el mensaje simultáneamente porque funciona como un intermediario que propaga informaciones y produce imágenes a decodificar (Taylor, 2016, p.37). En cuanto al público, las acciones performáticas convidan a que los espectadores sean activos, en distintos niveles, del espectáculo en juego. El lugar del público frente a la performance puede generar ciertas confusiones, incertidumbres, disgustos o inconvenientes como parte del desafío de la propuesta artística.

En definitiva, tanto Taylor y otros autores como Fichter-Lichte (2011) y Schechner (2000) en sus estudios sobre performance y sobre las dificultades de esgrimir un concepto preciso que satisfaga a todos los implicados, realizan un rastreo histórico de dos asuntos, por un lado, del surgimiento de la palabra performance y sus distintas aplicaciones de acuerdo a variados campos teóricos y a los lugares en los que surge, y por otro lado, una revisión histórica de las prácticas performáticas. A fin de cuentas, como dice Taylor (2016): “*Performance* podrá ser un término reciente pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América” (p.189), por lo que la teórica concluye que la insistencia de encontrar lo novedoso en la década de los sesenta y setenta es lo que ha operado como mecanismo de ocultamiento de acciones precedentes.

Cabe agregar que Lehmann (2013) incluyó a la performance dentro del marco del teatro posdramático. La manera en que fueron utilizados los signos teatrales significó la desaparición de las fronteras entre el teatro y otros campos artísticos y un deseo por sentir la “experiencia de lo real” (p.237). La performance se manifiesta como una práctica conjunta entre los artistas creadores y el público expectante, lo que conlleva a situarse en terrenos fronterizos de estar frente a un acontecimiento. Cobra un valor superlativo el proceso teatral y no ya el resultado de la creación. Se trata de un “proceso temporal de la elaboración de una imagen” (Lehmann, 2013, p.238) cuya captación por parte del espectador depende de su involucramiento en la acción y experiencia vivida. La performance es llevada a cabo por *performers* que no interpretan un personaje sino que

ponen en juego su presencia corporal en la escena, buscando comunicar desde el lugar que ocupan. Igualmente, Lehmann también enuncia la dificultad de la definición de performance por no poder establecerse con certeza la frontera entre lo que es performance y lo que es exhibicionismo, por ende, otorga el poder de la nominación a aquellos que la practican y se autodefinan como tal. El performer realiza un proceso de auto-transformación en donde “organiza, ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propio cuerpo” (Lehmann, 2013, p.242).

7. Las estéticas de Moxhelis

Según Max Bense (1973) “El ser estético se revela como un mundo de signos. Todo carácter estético se manifiesta como signo, todo deleite estético descansa en su fuerza de atracción o de repulsión” (p.38). El autor plantea la complejidad de la percepción estética y que en definitiva se trata de un proceso de interpretación de signos, en donde “Cada signo supone una unidad de significación” (Bense, 1973, p.38) y por esto es que al entender que la obra de arte es un signo en sí es, por ende, susceptible de ser descompuesta en elementos estéticos (p.39). Como consecuencia de lo dicho y partiendo de la premisa de que enfrentarse a un proceso estético conlleva un proceso de signos a ser interpretados, es que el estudio analítico de una obra de arte implica desgranar su constitución en “signos estéticos elementales” (Bense, 1973, p.39). En este sentido, las afirmaciones de Bense son equiparables al concepto derrideano de *deconstrucción*. Así es que el elemento estético constitutivo de la obra artística es irreductible en otros signos estéticos. Bense (1973) declara que el *análisis estético* o *análisis semiótico en un sentido estético* es “la descomposición de un objeto estético en elementos estéticos” y que no debe ser confundido con un análisis técnico, análisis de medios o análisis formal (p.40).

Los elementos estéticos significan unidades estéticas mínimas y estructuras estéticas elaborables, pero no configuraciones geométricas o relaciones aritméticas que en ciertas circunstancias pudieran percibirse.

El elemento estético nunca puede reducirse a elementos geométricos o aritméticos. En efecto, el elemento estético es percibido estéticamente, es una forma correal, en tanto que las relaciones matemáticamente establecidas corresponden a modos ideales del ser. (Bense, 1973, p.40)

Cuando Bense se refiere a lo *correal* explica que la idea de correalidad radica en la imbricación de elementos que pertenecen sincrónicamente al mundo real y al mundo de los signos, de la cual se extrae su condición estética para que sean pasibles de ser interpretados. Por lo que “El *co* corresponde a la esfera de una percepción cuya quintaesencia estriba en la interpretación” (Bense, 1973, p.39). El filósofo alemán comprende que los procesos de interpretación de las obras de arte como parte del mundo de los signos, fomentan la producción de las mismas, auxilian a la elaboración de un

juicio estético y asisten a la crítica (Bense, 1973, p.39). Cabe agregar que concibe que el análisis estético de la obra de arte debe vislumbrar la dimensión ontológica de los signos estéticos que sean recabado de la descomposición del objeto estético, es decir, interpretar su trascendencia como tales y no abocarse solamente a lo óptico, la existencia en sí del signo:

Los elementos estéticos, y por lo tanto los signos estéticos, no son signos de esta o de aquella cosa existente, de una figura, de un objeto, de una relación geométrica o matemática, sino signos del ser (de esa cosa existente), unidades de sentido (...) que propiamente no *son* algo, sino que *significan* algo.” (Bense, 1973, pp.41-42)

Bense (1973) afirma que la presentación descriptiva de la obra de arte forma parte de un análisis que contempla y reflexiona desde una dimensión ontológica, “es representación de la obra” (p.42), y se reduce a establecer categorías sobre aquello expuesto, sin considerar y abarcar el hecho estético. En cambio, una vez que se ha transitado a través del análisis óptico de las categorías, se da paso al análisis estético desde una dimensión ontológica que estudia, por tanto, a los signos estéticos. El análisis estético implica el estudio de signos, que tiene como punto de partida desde la descripción conducida por la examinación hermenéutica hasta la elaboración de unidades de significación provenientes de la teoría fenomenológica (Bense, 1973, p.42). Entonces, los abordajes analíticos de los espectáculos performáticos de Moxhelis requieren realizar sincrónicamente una combinación de las dimensiones óptica y ontológica, es decir, describir al objeto estético de las acciones moxhelianas y simultáneamente producir y argumentar interpretaciones a partir del examen de los signos estéticos.

En relación al fenómeno de la estética, Erika Fischer-Lichte (2011) en su libro *Estética de lo performativo* realiza una explicación sobre las cuatro categorías que conllevan la materialidad de la producción performativa: corporalidad, especialidad, sonoridad y temporalidad, que sirven para deconstruir la performance y poder estudiarla. Nótese que Fischer-Lichte utiliza el término performativo y no performático, lo cual es otro de los puntos de discusión de los teóricos de estudios de performance. En cuanto a esto, tomo a Taylor (2016) cuando propone el uso de “*performático* para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance (...) diríamos que se trató de algo performático y no performativo” (p.24). Y fundamenta el porqué de esta disgregación

entre ambos términos, explicando la mirada logocéntrica privilegiada que niega la categoría de los espacios performáticos: “Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental.” (Taylor, 2016, p.24) Volviendo a Fischer-Lichte (2011), su afirmación sobre el rol del artista y el rol del receptor en relación al objeto artístico, ayudan a vislumbrar las captaciones subjetivas, variables, intercambiables e innumerables de la percepción estética:

Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamente entre sujeto y objeto. El artista, sujeto (1), era la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmisible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su percepción y de su interpretación. El artefacto fijable y transmisible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos. (Fischer-Lichte, 2011, p.34)

Por lo que, en este capítulo, considero oportuno combinar elementos descriptivos generales del grupo Moxhelis, prestando atención especial a los casos de *En la Torre* y *Las Expediciones*, y plantear el uso de diversas estéticas yuxtapuestas en sus presentaciones para que, de este modo, tenerlas como referencias en los estudios particulares de cada caso.

Entonces, considerando que las acciones performáticas de Moxhelis por su naturaleza efímera, perdida y mortal, el *teatro de los muertos* dubattiano, todo análisis debe apoyarse en elementos que sirvan de recuperación de la memoria. Para este caso, los artículos periodísticos recabados son relatos sincrónicos que sirven como indicios certeros por su valor testimonial cercanos en el tiempo, por otra parte la visión de los videos sirvieron para contrastar, verificar o refutar el alcance de esas narraciones con la perspectiva de la distancia. Es así que para realizar una aproximación analítica de la estética de Moxhelis, extraigo algunos conceptos de los mencionados artículos que resultan útiles para pensar y posicionar en un abanico estético al colectivo artístico.

Veamos algunos fragmentos que seleccioné para evidenciar las impresiones de espectadores calificados sobre las acciones performáticas moxhelianas.

Peveroni (1993) en la crónica que reseñaba el espectáculo *En la Torre* mencionaba: “pretensiones elitistas”, “la estética por la estética”, “acción performática”,

“lujo visual, sonoro y de sensaciones” (p.24). Un año después, Peveroni (1994) para la revista cultural *Graffiti*, en un reportaje a algunos de sus integrantes, los señalaba como “teatro callejero”, “se asemejan a un circo” (p.67). Emilio Irigoyen (1993) para el semanario *Búsqueda* indicaba: “formas que van desde la sicodelia hasta el futurismo de anticipación”, “música alucinada”, “con ropas que incorporan las referencias más diversas”, “un contacto fluido con las líneas más “posmo” de la producción estética del primer mundo”, “la elaboración lúdica de mitologías propias” (p.62). Alfredo Torres (1993a) analizaba a los moxhelianos para *Brecha* con frases como: “un ritual profano”, “Reminiscencias circenses” (p.24).

Hasta aquí he expuesto a tres calificados narradores periodísticos, ahora bien, los periódicos del interior del país, si bien no presentan relatos analíticos, poseen breves entrevistas a moxhelianos y comentarios que sirven para captar las impresiones que provocaban sus espectáculos, específicamente *Las Expediciones*. En el diario *Crónicas* de Mercedes por ejemplo, los moxhelianos entrevistados (Eguren, Brezzo, Pessina y Gigena) nombran al espectáculo como “un desfile callejero. La idea es que es una expedición que viene de tierras lejanas y va llegando a las distintas ciudades donde estamos” cuyo único fin es “que dé rienda suelta a la imaginación y a la fantasía” (*Crónicas*, 1993, p.5). En *El Herald* (1993b) de Florida se los describe como “*Inspirados en Mad Max y alguna otra visión apocalíptica y pesimista del futuro del planeta*” y en cuanto a la ambientación musical se dice “*al ritmo de los tambores de lata al mejor estilo del Bronx neoyorquino-*” (p.1). En el periódico *La Unión* (1993) de Minas se referencia al desfile por llevar “consigo poco comunes carruajes, en un espectáculo que impactó al público, con sus llamaradas de fuego, su música y su mensaje ‘futurista.’” (p.13). También se hace la analogía cinematográfica con el filme protagonizado por Mel Gibson:

(...) la singular compañía (...) al mejor estilo de los filmes de “Mad Max” (...) Simbolizando entonces a una generación perdida que viene de tierras muy lejanas, a mostrar su imponente trofeo de metal, un pájaro prehistórico que, enjaulado, es custodiado por una hermosa doncella que se columpia tras él. (*La Unión*, 1993, p.13)

El último año de actividad de Moxhelis fue el 2002 con su espectáculo *Viajes extraordinarios*. Si bien no forma parte del objeto de estudio de esta tesis, la reseña de Carlos Reyes (2002) para *Búsqueda* sirve para sumar impresiones descriptivas sobre su

estética: “estética posindustrial”, “toques de lirismo”, “Caracteriza a Moxhelis su vestuario poderoso, de fuertes colores planos y bastante metal, así como su fantástica maquinaria escénica, aparatosamente lúdica (...)”, e incluso hace referencia a *Las Expediciones* nombrándolo como el “insólito curso posindustrial” (p.36).

Tomando como punto de partida estas descripciones sobre las acciones de Moxhelis y sumado a las declaraciones de los integrantes que he entrevistado como también de allegados-colaboradores al grupo, calificados por su actividad artística como son Magela Ferraro, Guillermo Casanova y Eduardo Lamas, puedo extraer ciertas características estéticas prevalecientes en el colectivo artístico: lo performático, lo posindustrial, lo circense y lo retrofuturista, de sus acciones en general en cada espectáculo, aunque en esta instancia me dedique exclusivamente a *En la Torre* y a *Las Expediciones*. Por lo tanto, asumo que Moxhelis como grupo artístico implicó, por un lado, las tareas de creación y producción de espectáculos a partir de la intervención y cruce de distintas disciplinas y técnicas como la actuación, la danza, la música, la soldadura, la electricidad, la pirotecnia, la confección de vestuario, y por otro lado, la elaboración de una propuesta estética enmarcada por las coordenadas de las acciones performáticas, las imágenes retrofuturistas, las acrobacias circenses y la música entre el rock y los sonidos del postindustrial. Desde este razonamiento, el análisis descriptivo de los dos casos en cuestión debe remitir a los diálogos interdisciplinarios y al diseño estético recién expuesto.

7.1. Estética musical post-industrial

Excede mi capacidad y formación académica realizar un análisis exhaustivo de los sonidos moxhelianos, entendiéndolos desde el lado de la creación y producción. Lo que sí me arriesgo a aproximarme es a la dimensión de la acusmatización en los espectáculos de Moxhelis, a partir de la evaluación de los datos que emergen desde los relatos periodísticos, las percepciones de los integrantes del grupo y de espectadores calificados y, sobre todo, de los archivos audiovisuales. Como toda aproximación quedarán propuestas de preguntas, datos por encontrar y recabar e informaciones que a pesar de haber sido procesadas habrá que revisar y discutir.

El concepto de *acusmatización* tiene un largo proceso histórico y va reformulándose de acuerdo al avance de las tecnologías. La definición de *acusmático* en un principio señalaba a los discípulos de Pitágoras que durante años escucharon sus lecciones detrás de una cortina, con el fin pedagógico de discernir entre la importancia de lo dicho y la imagen gestual docente. Con la aplicación de la tecnología, inmersa en la cibercultura, en el desarrollo de los medios de comunicación masivos y en campos artísticos, especialmente, la música y el cine, la idea de acusmatización se ha ampliado al estudio de los vínculos entre la imagen y el sonido (Rodríguez, 1998, p.35).

Rodríguez (1998) parte de cuatro conceptos básicos para poder comprender la dimensión acústica y poder trasladarla al contexto del lenguaje audiovisual que él analiza. De igual manera me sirvo de estos conceptos para explicar el fenómeno de la acusmatización aunque trasladándolo al contexto performático de los espectáculos de Moxhelis. Los conceptos son: *sonido*, *fuentes sonora*, *objeto sonoro* y *ente acústico*.

Rodríguez (1998) define al *sonido* como “el resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del aire” (p.45). El autor explica que la manipulación del sonido como “material físico perceptible en bruto” lo convierte en “material expresivo” para la interpretación del oyente. El sonido se diferencia de la fuente sonora que lo produce. La *fuentes sonora* es “cualquier objeto físico mientras está emitiendo un sonido” (Rodríguez, 1998, p.47), en este sentido, esta apreciación es relevante ya que, desde la laringe hasta cualquier instrumento musical no son fuentes sonoras mientras no estén emitiendo sonidos. Por otra parte, está el *objeto sonoro* que es “cualquier sonido que aislamos físicamente o con instrumentos conceptuales, acotándolo de una forma precisa para que su estudio sea posible” (Rodríguez, 1998, p.47). El estudio del objeto sonoro implica delimitar su principio y su final para aislarlo como un “sonido concreto” que pueda analizarse. Por último, el *ente acústico* es “cualquier forma sonora que habiendo sido separada de su fuente original, es reconocida por el receptor como una fuente sonora concreta que está situada en algún lugar de un espacio sonoro” (Rodríguez, 1998, p.48).

Ahora bien, habiendo definido los conceptos básicos para comprender la dimensión de la acusmatización, debo precisar las zonas complejas y conflictivas de un análisis de esta índole, más allá de que se trate de una aproximación a la cuestión. Por un lado, los documentos de los que me valgo son en su gran mayoría silentes. Los artículos

periodísticos, las declaraciones de los moxhelianos, las perspectivas de los espectadores calificados, son meramente relatos, es decir, elaboraciones discursivas que describen -atravesados por sus propias subjetividades- aquello que aconteció en un momento y espacio, y se ha perdido por su naturaleza efímera y fugaz. Esto no es una sorpresa en esta instancia porque ya lo había planteado como dificultad en general para analizar las performances de Moxhelis. Lo particular radica en que, en cuanto a los aspectos visuales del grupo y sus espectáculos, son potencialmente rescatables a partir de la recuperación y análisis de las imágenes que quedan registrados en los documentos. En el caso de los relatos, en cierta manera, es más sencillo de contrastar las diferentes declaraciones sobre los aspectos visuales y llegar a una conclusión o, por lo menos, a un acercamiento concreto. Sin embargo, los aspectos sonoros son difíciles de reconstruir en los relatos porque se proyectan e intensifican las subjetividades y se tiende a realizar analogías para que se comprenda las características del sonido. Por lo que, el sustento más sólido como documento es el archivo audiovisual. Es aquí donde toma una relevancia superlativa los registros audiovisuales realizados, tanto por Guillermo Casanova como por Eduardo Lamas. La dimensión sonora del acontecimiento, los vínculos de acusmatización entre lo auditivo y lo visual y los géneros musicales que atravesaba Moxhelis pueden ser captados, descriptos y analizados con mayor vigor, gracias a estos archivos.

Al comienzo del capítulo expongo una selección de fragmentos que se refieren a la estética moxheliana. En cuanto a la dimensión sonora del grupo, nos encontramos con que Moxhelis poseía “lujo sonoro”, “música alucinada” y ritmos de tambores que se comparaban con los sonidos del Bronx de Nueva York. Mientras que, en los testimonios de los moxhelianos surgen datos contradictorios o por lo menos confusos, por un lado Gabriel Richieri manifiesta que la música producida por Moxhelis no alcanzó el nivel de logro que sí alcanzó el resto de la propuesta estética, otros moxhelianos coinciden en que la ambientación musical estaba acorde al grado de experimentación del colectivo, sin establecer rangos de valoración, algunos de ellos como Magdalena Brezzo, incluso atestiguan que se trataba de sonidos intensos y poderosos que marcaban el ritmo del espectáculo. En las entrevistas, ante la pregunta a qué sonaba la música de Moxhelis aparecen los términos rock, punk, postindustrial, experimental, que sirven para determinar categorías de los *sonidos* en su relación a géneros musicales. Sin embargo, igualmente estas apreciaciones siguen siendo aproximaciones subjetivas que buscan asemejar los sonidos de Moxhelis a músicas de bandas o artistas ya conocidos e

identificables. Algunos nombres repetidos que fueron mencionados como parámetros del sonido Moxhelis: Kraftwerk, Rage Against The Machine, Les Rita Mitsouko. Por ejemplo, el término rock como género musical es sumamente amplio y abarca dentro de él una variedad de sonidos, desde los más elementales (como el punk) hasta los más complejos de ejecutar (como algunas vertientes del metal o el rock sinfónico). A pesar de esta dificultad de la indeterminación sonora, a partir del visionado de los archivos audiovisuales se puede ver y escuchar que la banda de Moxhelis estaba integrada por guitarrista, bajista y baterista, y que los sonidos que producían era una secuencia repetitiva de acordes emparentados a la música rock, con el sonido rítmico machacante de la batería que en cierta medida explica que recordara para algunos moxhelianos al sonido reiterativo e intenso del punk. A los sonidos producidos por la banda moxheliana se suman los golpes que ejecutaban otros moxhelianos a unos tanques de metal que redundaban con los golpes de batería, robusteciendo el sonido guía de la marcha del desfile, y por último, el sonido que emerge del arrastre de los carros metálicos que se cuelan a los sonidos ya nombrados. Es en esta yuxtaposición de sonidos que se explica el vínculo que se ha establecido con lo post-industrial.

La música industrial surgió como una propuesta sonora de un movimiento contracultural en la década de los 70 del pasado siglo, sufriendo transformaciones y asociándose a la música electrónica, “se caracteriza por la experimentación constante con grados más altos de ruido, sintetizadores, secuenciadores, guitarras, baterías, cajas de ritmo y sonidos extractados de la realidad (taladros, licuadoras, varillas, tarros, etc.)” (Gutiérrez Bossa, 2010, p.101), buscando contraponerse o alejarse de la música impuesta por el mercado, la sociedad de consumo y la academia. Las raíces de la música industrial según Gutiérrez Bossa (2010) está en las experimentaciones sonoras del pintor futurista y compositor Luigi Russolo que comprendía que el ruido como objeto sonoro poseía la cualidad de transformarse en ente acústico. Russolo decía:

El ruido debe convertirse en elemento prioritario de plantación para la obra de arte. Debe perder, o sea, su carácter de accidentalidad para transformarse en un elemento suficientemente abstracto con el fin de que pueda alcanzar la transfiguración necesaria de todo elemento primario natural en elemento abstracto de arte. (Gutiérrez Bossa, 2010, pp.48-49)

El compositor estableció seis categorías de ruidos: “Truenos, estrépitos, explosiones.../ Silbidos y siseos. / Murmullos, gorgoteos y susurros./ Estridencias y

crepitaciones./ Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras./ Voces humanas y de animales, gritos, gemidos y risas.” (Gutiérrez Bossa, 2010, p.106).

Sobre la relevancia de Luigi Russolo con respecto a sus experimentaciones sonoras, Federico Miyara (2005) indica que el pintor-compositor trasladó algunos de los conceptos extraídos de la vanguardia futurista a sus producciones sonoras mediante la creación de instrumentos cuasi-musicales particulares llamados los *Entonarruidos* como los *aulladores*, *estruendores*, *crepitadores*, *frotadores*, *explotadores*, *gorgoteadores*, *zumbadores* y *silbadores* (Russolo, 1996, 37) que “producían sonidos imitativos de ruidos “no musicales” de la vida diaria, que luego eran emitidos por grandes bocinas” (Miyara, 2005, p.3).

La música industrial surgida en la década del 70 dio lugar, mediante la fusión con otros sonidos provenientes de la aplicación de nuevas técnicas estimuladas por el desarrollo tecnológico aplicado al campo musical, a que en la década del 80 se hablara del pasaje del industrial a la música post-industrial, especialmente por las experimentaciones sonoras que se estaban dando en países como Alemania, Inglaterra y Estados Unidos (“La Nueva Música”). La música post-industrial está inserta y vinculada a la llamada era post-industrial:

El término “era post-industrial” se refiere a un periodo de tiempo no definido exactamente y ligado a determinados entornos urbanos: aquellos que han sufrido una recesión debido a los cambios globales que afectan a la economía, la información y su distribución, las estructuras sociales y laborales y, por tanto, a las formas culturales de expresión. Podemos asociar este tiempo post-industrial al advenimiento de la era electrónica e informática, a la des-industrialización de ciertos núcleos urbanos y al creciente desempleo (o empleo precario) de la juventud. Algunos autores sitúan el inicio de estas circunstancias, y la causa de su origen, en el momento inmediatamente siguiente al *boom* de los años 60. (Asensio Llamas, 2004, párrafo 3)

Aunque se ubique a la era post-industrial y sus manifestaciones culturales emergentes luego del estallido de los 60, Asensio Llamas (2004) aclara que en varios países el fenómeno de la des-industrialización sucedió tardíamente de acuerdo a las circunstancias socio-históricas que atravesaba cada país en particular e incluso que, en países en vías de desarrollo como los latinoamericanos, se sucedieron simultáneamente los procesos de industrialización, la llegada y el impacto de las tecnologías informáticas

y la des-industrialización posterior, por lo que los efectos culturales en distintos campos artísticos se superpusieron.

En el caso del desfile de *Las Expediciones* de Moxhelis, de acuerdo a los *sonidos* que quedaron registrados en los archivos audiovisuales y haciendo la operación de conceptualizarlos como *objetos sonoros* de estudio, se aprecia que el ente acústico que se reconoce es un sonido metálico, repetitivo, con acordes de guitarra distorsionados y golpes de percusión que son los que marcan el ritmo de la caravana (Figura 4). Por lo tanto, las experimentaciones sonoras que implican la música post-industrial no están desarrolladas en los archivos percibidos, es decir, la incursión en la electrónica, el post-punk, el *noise*, el *ambient*, el *house*, y el resto de estilos y categorías que se arrimaban y entreveraban en lo post-industrial. En todo caso, los sonidos moxhelianos se ajustan a una idea más primitiva y más ligada a la producción de sonidos vanguardistas de aquellos cómo los catalogaba Luigi Russolo. Una búsqueda de sonidos potentes e intensos que coordinaban con la estética retro-futurista de estos viajeros que arrastraban carros metálicos, cargando y custodiando su *Quimera*, por las calles del país como un ritual trascendental. Es así que, la estética visual de los moxhelianos subraya la significación de los sonidos industriales o post-industriales y estos a su vez ambientan la escena performática.



Figura 4. Estética de la música post-industrial. En Cuadro 1, la banda de Moxhelis en uno de los carros. En Cuadro 2, Helena Gigena golpeando uno de los tanques. (*Las Expediciones*, 07 de diciembre de 1993, Av. 18 de Julio, Montevideo). Fotos de Magela Ferrero.

7.2. Estética Circense

Al comienzo de este trabajo expliqué que la historia de Moxhelis la dividía en dos etapas, de las cuales mi objeto de estudio está centrado en la primera. Igualmente, en el proceso investigativo surgieron –en muchas ocasiones– referencias, descripciones, anécdotas y acercamiento a documentos sobre la segunda etapa. Pues bien, más allá de que escape parcialmente de los objetivos de esta tesis, un aspecto que se reiteraba en las entrevistas y en los archivos eran los elementos circenses presentes en Moxhelis en la etapa inicial pero que se ahondaron en la segunda etapa. Virginia Alonso Sosa (2015) en su tesis “Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad” hace una breve mención al grupo Moxhelis como un colectivo que presentaba tal característica, al relatar que fueron los primeros en realizar acrobacias aéreas en el Teatro Solís:

La primera vez fue con *Moxhelis*, en pleno proceso de remodelación en el año 2001, cuando dos *performers* caminaron con arneses ascendiendo por el telón de hierro que cubría el escenario, en la intervención que llamaron “Seis oscuridades en cuarenta segundos” descrita como una pieza de teatro de imagen. (pp.51-52)

Si bien queda manifiesto en las narraciones de los moxhelianos que en la segunda etapa del grupo profundizaron y experimentaron en mayor medida en las técnicas circenses (malabares, equilibrismo, saltos y manipulación pirotécnica), estas ya estaban presentes en la primera etapa. De hecho, si revisamos la carta de presentación con la que se anunciaban en los lugares a lo que llegaban, decía metafóricamente: “Un circo donde la carpa es reemplazada por un ómnibus y los animales por máquinas” (Moxhelis, 1993a, párrafo 2). De este fragmento podemos inferir que se asociaban a sí mismos con un *circo fugaz de máquinas* y es en tal imagen que se concentra tres de los aspectos estéticos relevantes en las acciones performáticas de Moxhelis: lo circense, lo transitorio y lo maquinal. De lo circense ya mencionamos algunas de las frases que aparecían en los artículos periodísticos de la época, como por ejemplo Peveroni (1994) diciendo que “se asemejan a un circo” (p.67) o Torres (1993a) aportando que poseían “Reminiscencias circenses” (p.24). Los otros dos aspectos estéticos están vinculados, por un lado, lo fugaz y transitorio con lo efímero de las acciones performáticas, y por otro lado, lo maquinal está ligado a la estética retro-futurista.

En todas las acciones performáticas que realizaron en la primera etapa (*En la Torre*, en el Cabildo de Montevideo, las fiestas en el Pub Amarillo y *Las Expediciones*) tuvieron lugar instancias circenses, en mayor o menor medida propusieron juegos que combinaban algunas de las técnicas o habilidades del arte del circo. En el desfile de *Las Expediciones* esto queda más claro, especialmente con el visionado de los audiovisuales o con el de las fotografías. Estas prácticas circenses formaron parte del grado de experimentación que tenía el grupo ya que en sus formaciones no constaban tales aptitudes o destrezas. Otra vez más, la presencia de Wyrobnik resulta fundamental como guía del camino de la exploración artística de los moxhelianos. Las huellas circenses en Moxhelis pueden rastrearse en las experiencias laborales y artísticas vividas por Pascal Wyrobnik en los grupos que integró o colaboró en Francia como la Royal de Luxe o la compañía de Philippe Decouflé. Incluso, una vez terminada la actividad de Moxhelis en el año 2002, retomó el vínculo artístico con el Uruguay como embajador francés de Clowns Sin Fronteras, con los cuales retomaría las acciones circenses. Alonso Sosa (2015) realiza al pasar una reflexión sobre la presencia de Wyrobnik en Uruguay más que interesante –y que comparto– para examinar a futuro:

No es menor en nuestro contexto de país pequeño que ha recibido de Europa fuertes influencias culturales, el relacionamiento con un sujeto que carga con la tradición francesa que ha sido vanguardia en el surgimiento y desarrollo del nuevo circo, sigue marcando tendencia a nivel mundial y no por acaso cuenta con un fuerte apoyo estatal comparable al del teatro, la danza o la ópera. (p.56)

En este sentido, así como ha sido significativa en el campo de la literatura la presencia de los llamados franco-uruguayos como el Conde de Lautrémont, Jules Laforgue y Jules Supervielle; en el campo de las artes escénicas o más precisamente de la performance ha resultado superlativa la estadía durante una década de Pascal Wyrobnik y el mantenimiento posterior de idas y vueltas entre Francia y Uruguay para desarrollar los espectáculos de Clown Sin Fronteras o su reciente participación como director de arte en el megaespectáculo *Gutenberg* (2019) llevado a cabo en el Antel Arena. Wyrobnik cumplió una función vital en el entrenamiento del cuerpo para incorporar habilidades circenses, más allá de que algunos integrantes ya tenían una formación de trabajo corporal por su formación actoral, el francés le otorgó otra dimensión de experticia.

Resumiendo, la estética circense de Moxhelis está constituida por la exploración en técnicas y habilidades comunes al universo circense, dándole prioridad al trabajo del

cuerpo y su relación con las máquinas, empleadas por los moxhelianos en sus producciones heteróclitas, en el ámbito del teatro de calle y performático (Figura 5).

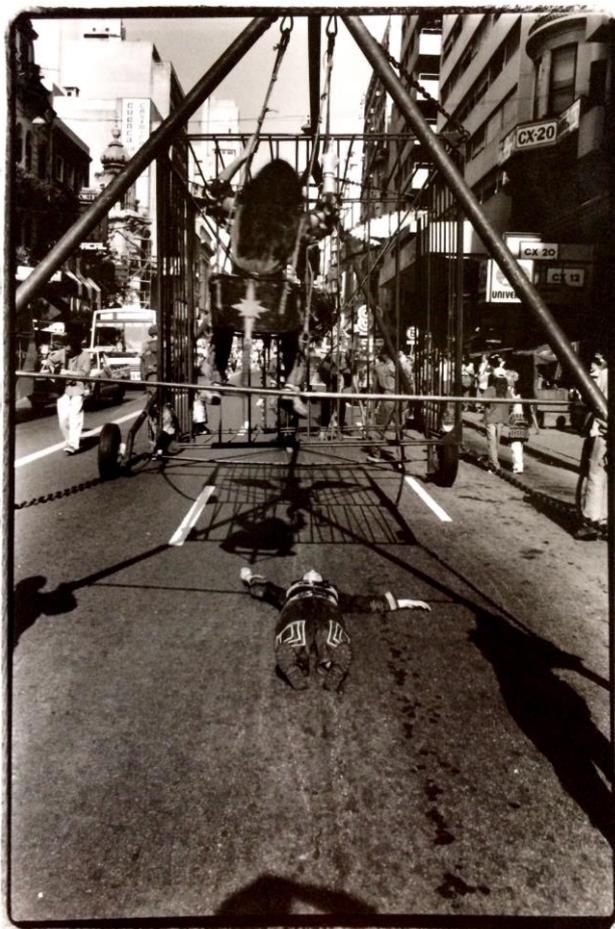


Figura 5. Estética circense. Técnicas y habilidades del arte del circo de los moxhelianos en *Las Expediciones* (07 de diciembre de 1993, Av. 18 de Julio, Montevideo). Foto de Magela Ferrero.

Se trata de un circo en términos contemporáneos, es decir, que toma la tradición del circo pero lo aúna a las prácticas de las artes escénicas como la danza y el teatro y con un espíritu de búsqueda de nuevos lugares, distintos a los tradicionales, en los cuales explorar nuevos mecanismos de desarrollar las producciones artísticas. Alcántar, Chávez, Jacobo y Vega (2013) afirman que en el circo clásico siempre estuvo presente como una característica esencial del espectáculo circense la idea de llamar la atención del público y este deseo o necesidad motivó el uso de vestimentas singulares con tal de convocar la mirada de los espectadores (p.2). Y agregan que la finalidad del circo es la de “vender ilusiones o imágenes, (aunque) en algunos momentos podrán ser rechazados, pero eso no

los detiene, lo que se contrapone al tedio de la vida cotidiana” (Alcántar et al., 2013, p.2). En este sentido, Moxhelis desde su concepción e inicios cumple con ese objetivo esencial del circo clásico de querer atraer la mirada del público hacia ellos y estimular la imaginación de los espectadores. Las declaraciones de los moxhelianos que se han transcrito en este trabajo son coincidentes con ese deseo. No obstante, Moxhelis está en consonancia con el circo contemporáneo, evadiéndose de la carpa y del uso de animales, y llevando lo circense al vínculo entre lo corporal y lo maquinal, en un trabajo estético que consagra dos puntas del tiempo (pasado y futuro), entre lo primitivo corporal y lo futurista maquinal. Lo circense moxheliano esté emparentado con el teatro de calle especialmente en *Las Expediciones*, como también sucedió en la utilización de escenarios no tradicionales como una iglesia, un pub o el Cabildo, para explorar nuevos sentidos, y pretender captar el interés, la curiosidad, la observación y reflexión del espectador, a partir de una interacción más estrecha con el público, sin que intervenga la significación predeterminada por el espacio (Alcántar et al., 2013).

7.3. Estética Retrofuturista y Post-apocalíptica

Dentro de las características sobresalientes de las estéticas yuxtapuestas en los espectáculos de Moxhelis están las referencias a una estética retrofuturista y post-apocalíptica. Ya he mencionado que en reiteradas ocasiones se compara la presencia de los moxhelianos con los personajes de películas como *Mad Max* y *Blade Runner*. Todos los moxhelianos entrevistados comentaron que fue una analogía asumida por el grupo considerando lo constante del comentario. Lucía Sommer agrega un dato curioso al respecto, sobre que los integrantes del grupo preferían la asociación con *Blade Runner* por ser un film de culto y con una valoración artística en mayor estima que la equiparación con *Mad Max* por entenderla perteneciente a una saga comercial. Sin importar las valoraciones fílmicas sobre la calidad de las tramas y argumentos, lo que se rescata del cotejo con los nombrados filmes, es que ambos pertenecen a la estética retrofuturista. En *Mad Max* ese retrofuturismo está ubicado en un contexto post-apocalíptico y distópico, mientras que en *Blade Runner* se trata de un retrofuturismo con ciertos rasgos distópicos. Existen una diversidad de sub-géneros de estética retrofuturista; los retrofuturismos más conocidos son el *cyberpunk*, el *steampunk*, el *dieselpunk*, el

atompunk, entre otros tantos con el término *punk* como base. En el caso de *Blade Runner* (Scott, 1982) se trata de una estética *cyberpunk* por presentar un futuro distópico en donde el avance tecnológico y cibernético no trajo aparejado el beneficio social, sino que por el contrario, implicó bajos niveles de la calidad de vida de la población, sumado a la manipulación genética y la creación de clones superdotados que están en rivalidad con los humanos. En cuanto al caso de *Mad Max*, la saga comprende tres películas en su primera época: *Mad Max* (Miller, 1979), *Mad Max II: The Road Warrior* (Miller, 1981) y *Mad Max III: Beyond Thunderdome* (Miller & Ogilvie, 1985), en donde se va profundizando en un futuro distópico que entremezcla algunos elementos del *steampunk* con el *dieselpunk*. En 2015 se publicó una cuarta entrega titulada *Mad Max: Fury Road* que queda por fuera de la comparación por ser posterior a la existencia de Moxhelis. En referencia al *steampunk* y al *dieselpunk* es necesario explicar que *Mad Max* solamente presenta algunos aspectos de estos subgéneros pero no son filmes representativos de estos a modo de arquetipo. De hecho, las diferencias existentes entre los variados subgéneros retrofuturistas, a veces son mínimas, por lo que las clasificaciones tajantes pueden ser adjudicaciones relativas o frágiles. Pablo Prieto Hames (2016) conceptualiza al *steampunk* diciendo:

(...) el *steampunk* se caracteriza por la nostalgia y la melancolía de un pasado inexistente, un pasado reintentado que configura un tiempo con influencias futuras, repleto de influencias artísticas, las cuales convergerían en torno a un núcleo movido por la maquinaria a vapor. Así, destacaremos el empleo de engranajes, turbinas, tuberías, hierros, aspas, chimeneas, relojes, medidores o termómetros, zepelines, globos aerostáticos y un largo etcétera de artilugios, como elementos de composición y de inspiración de la estética retrofuturista. (p.2)

El autor sitúa a estos elementos como representativos de la época victoriana y asimismo que el término *steam* funciona como metonimia de la máquina de vapor e icónico de la mencionada época (Prieto Hames, 2016, p.2). No obstante, en *Mad Max* no existe un mundo victoriano sino que es un mundo futurista, post-apocalíptico, pero que sí presenta una regresión al uso del metal como elemento central, coincidiendo en gran parte con el listado que exhibe Prieto Hames (2016). Por otra parte, el *dieselpunk* tiene dos vertientes como son el *dieselpunk* creado por Lewis Pollak que incluye elementos mágicos y fantásticos, y el *dieselpunk* derivado del *steampunk* y el *cyberpunk* (Cabello Gallego, 2015, p.13). Ahora bien, estas inquisiciones están por fuera de los límites de

este trabajo. Resulta suficiente con exponer un concepto general del sub-género para comprenderlo y atestiguar su vínculo:

El término Dieselpunk, hace alusión al (...) período de entreguerras, cuyo motor del progreso, sangre de la sociedad y motivo de orgullo, era la gasolina o diésel que alimentaba las máquinas que ayudaron a levantar a una nación tras la I Guerra Mundial. (Cabello Gallego, 2015, p.13)

Desde esta concepción del *dieselpunk* se puede considerar que el mundo de *Mad Max* no es el período de entreguerras mundiales, sino el imaginario de las consecuencias de las bombas atómicas, como se indica en la segunda película de la saga, cuyo corolario es apocalíptico para la naturaleza y los seres humanos, por lo que el mundo presentado en los filmes es el posterior a esos estallidos, el póstumo a la vida conocida. Entonces, el punto de conexión de la saga con el *dieselpunk* está en la centralidad del combustible, ya no como elemento de orgullo ligado al progreso, sino como símbolo del progreso ligado a la supervivencia. Señaladas estas particularidades de los sub-géneros retrofuturistas, vuelvo a lo central, a la estética retrofuturista en sí.

Las estéticas retrofuturistas plantean el vínculo entre el hombre y la tecnología (primitiva o de avanzada), mostrando las paradojas de los avances tecno-científicos en su búsqueda por el progreso humano y denunciando las grietas éticas de los abusos de la expansión tecnológica que afectan al hombre y la naturaleza. Los retrofuturismos están ligados a la construcción distópica o ucrónica que se sirven de la fantasía para relatar sociedades imaginadas, en tiempos pasados o futuros, con personajes marginales, anti-héroes, delictivos, violentos, soñadores, que reflejan una resistencia contracultural a los poderes hegemónicos imperantes. Pablo Prieto Hames (2016) dice sobre los retrofuturismos: “Mediante futuros que nunca existieron y pasados que pudieron haber sido, el retrofuturismo otorgará al artista una gran oportunidad para reflexionar sobre sí mismo, dejándose llevar por su lado más crítico hacia el capitalismo y el ‘Do It Yourself’” (p. 1).

La frase emblemática *Do It Yourself* ha sido una de las consignas originarias de la música punk y que se ha trasladado a otros campos del arte y emprendimientos en general como lema de independencia y autogestión en la pretendida búsqueda de la libertad de expresión y pensamiento. La descripción de Prieto Hames (2016) sobre los retrofuturismos apela a cómo ellos denuncian la maquinaria capitalista que deteriora los

vínculos sociales, afecta el medio ambiente y daña la ética de los sujetos en beneficio de la lógica del mercado de consumo, por lo que, el “Hazlo tú mismo” funciona como contrapartida y resistencia al modelo hegemónico.

La pregunta que surge es si son pertinentes las comparaciones con los filmes de *Blade Runner* y *Mad Max*. Y la respuesta es que sí, pero con la necesidad de delimitar cuáles son los rastros de conexión. La historia de *Blade Runner* transcurre en el futuro imaginado de 2019 considerando que se editó en 1982. Un mundo de sofisticada tecnología se entremezcla con elementos antiguos relacionados a la estética del cine policial negro. Alta densidad poblacional, ciudades de edificios inmensos, lluvia ácida, mala calidad de vida para la gran mayoría de las personas y condiciones de marginalidad, son algunos de las características más notorias en el visionado del filme. La humanidad en su ambición por la exploración y el avance cibernético ha desarrollado en distintas etapas la creación de clones llamados los *replicantes*. A pesar de ello, ahora la sociedad les teme y los persigue para eliminarlos mediante un grupo de *blade runners*. El *blade runner* protagonista interpretado por Harrison Ford posee una estética semejante a la de personajes de novelas o cine policial-detectivesco, o como ya nombré, el policial *noir*, es decir, la sobriedad de una gabardina de color sobrio, camisa a cuadros y corbata discreta. Por otra parte, el vestuario de los *replicantes* es sofisticado, vanguardista, de colores metálicos y cuero, maquillaje excéntrico, es decir, una imagen que en 1982 –y tal vez también en 2020– resultara futurista. Por lo tanto, en ese cruce de estéticas de vestuarios entre el *blade runner* y los *replicantes* podemos evidenciar uno de los argumentos que posiciona a la película en un sub-género del retrofuturismo, el *cyberpunk*. La analogía con los moxhelianos resulta evidente en la semejanza con los vestuarios de los *replicantes*. Sin importar el espectáculo que se tratase, ya sea en el inaugural *En la Torre*, en el Cabildo, en las fiestas en el pub Amarillo o en *Las Expediciones*, los moxhelianos mostraban siempre un cuidadoso trabajo estético en el vestuario. Gran parte de esa responsabilidad por el detalle cuidadoso en lo estético de los uniformes moxhelianos está en la experiencia de Pascal Wyrobnik como vestuarista para las compañías francesas en las que había trabajado. Incluso, algunos moxhelianos cuentan que Wyrobnik había traído algunos de los vestuarios de aquellas compañías para Uruguay cuándo se radicó y a partir de ellos se hizo un trabajo de reformación y se transformó en vestuario moxheliano. Esos trabajos de conversión estuvieron pautados y guiados por Pascal pero intervenían todos aquellos que mostraron facilidad para la costura y confección, y los que

no, aprendían. Los períodos de encuentro y convivencia previa a los espectáculos fueron fructíferos en la elaboración de la estética de Moxhelis. Entonces, en la comparación de Moxhelis con *Blade Runner*, el punto de contacto más evidente está en los vestuarios de los *replicantes* con el de los moxhelianos, y no más que eso. Es decir, no hay en Moxhelis elementos de avances tecnológicos o cibernéticos, característicos del *cyberpunk*. En menor medida, y más subrepticamente, existe un contacto tibio entre la banda de sonido de la película creada por el compositor Vangelis y algunos de los sonidos moxhelianos. Vangelis como compositor musical tuvo reconocimiento mundial por la creación de bandas sonoras de películas y sobre todo por ser una de las figuras emblemáticas de la música New Age. No obstante, también fue uno de los precursores de la música electrónica en la década del 70, asociada a los sonidos industriales emergentes. Particularmente en la banda sonora creada por Vangelis para *Blade Runner* se pueden reconocer, además de los famosos pasajes de ambientación con capas de sonidos de sintetizadores, sonidos galácticos y armónicos, algunos temas musicales que poseen ritmos más densos con golpes de batería que suenan semejantes a los sonidos industriales y post-industriales moxhelianos. Por lo cual, a la estética futurista de las vestimentas se suma la clase de sonido musical industrial y post-industrial de la que traté anteriormente y que –como expliqué– refuerza desde la dimensión auditiva la conexión con la estética retrofuturista propuesta en la dimensión visual.

En cuanto a la similitud estética de los moxhelianos con *Mad Max*, el asunto es más intrincado. Pareciera ser que existe una imagen insertada en el inconsciente colectivo que ubica a la estética de *Mad Max* en un espacio retrofuturista. Sin embargo, es necesario realizar algunas precisiones. *Mad Max* es una trilogía que expone un universo distópico, post-nuclear, falto de agua y petróleo, y en donde las sociedades han colapsado, la marginalidad ha crecido exponencialmente y se ha reestructurado los modos de interactuar de las personas ya que su objetivo de vida esencial es sobrevivir a las condiciones nefastas de un mundo agotado. Estas características se van desarrollando en profundidad en cada película, es decir, en la original *Mad Max* (Miller, 1979) el mundo distópico post-nuclear es reciente y aún quedan vestigios de la sociedad pasada. Es así que, la estética retrofuturista no se ha profundizado todavía y apenas pueden asociarse algunos de los personajes marginales y por fuera de la ley, con sus estéticas punk en sus ropas, con la imagen visual de los moxhelianos. Posteriormente, con *Mad Max II* (Miller, 1981) y *Mad Max III* (Miller & Ogilvie, 1985), sí existen puntos de

conexión más que válidos para equiparar las estéticas de los filmes con las del grupo performático. El mundo distópico presentado en estas películas muestran personajes extravagantes, exóticos, ropas de cuero, peinados mohicanos, colgantes y detalles metálicos, una especie de *punks futuristas*, y asimismo, se aprecian una serie de medios de transporte retrofuturistas, ya que por un lado, todavía quedan autos que funcionan a gasolina, y por otro lado, los nuevos ciudadanos post-apocalípticos han construido una variedad de carruajes para transportarse en el nuevo paisaje desértico, estéril, baldío, post-nuclear. La estética retrofuturista de estos nuevos-viejos medios de transporte varían desde vagones de tren, jeeps, motos, camiones de gran porte, hasta autos reconvertidos que han perdido su estética original. A esto se agrega, la exposición de ciudades, poblados o lugares en donde predominan la presencia de metales y chatarras en un estilo *trash art* de reconversión de objetos en desuso con una nueva función y por consiguiente, utilidad. Es así que las estructuras metálicas creadas por Moxhelis recuerdan, tanto a *Mad Max II* como a *Mad Max III*. Como último punto de contacto está la naturaleza errante de muchos de los personajes de *Mad Max* y la metáfora trashumante de los personajes moxhelianos de *Las Expediciones* (Figura 6). En los filmes, los personajes transitan de un lugar a otro por su supervivencia, delimitada por la falta de agua, alimentos y combustibles. Los lugares, sean ciudades o poblados, son frágiles porque están a la merced del agotamiento de sus mínimos recursos de supervivencia y la necesidad de tener que emigrar en cualquier momento. Mientras que la errancia de los moxhelianos está motivada en el cuidado de la *Quimera* que los empuja a un horizonte infinito.



Figura 6. Estética retrofuturista. Dos integrantes, entre ellos Pascal Wyrobnik, tiran del avión moxheliano. (*Las Expediciones*, 07 de diciembre de 1993, Av. 18 de Julio, Montevideo). Foto de Magela Ferrero.

7.4. Estética Fragmentaria: Objetos encontrados, *Ready-Made*, *Collage*, *Trash Art*

La historia inicial de Moxhelis la relaté al comienzo del trabajo pero voy a subrayar algunas cuestiones necesarias para esta instancia. Los moxhelianos en la preparación de *Las Expediciones* encontraron, recolectaron, juntaron, compraron, acapararon, una cantidad importante de objetos, la mayoría de ellos de naturaleza metálica, que sirvieron como materiales-fuente para su reelaboración y transformación en objetos moxhelianos, es decir, objetos insertos como parte de la micropoética del desfile de *Las Expediciones* y con un rango estético en el diseño del espectáculo. Los moxhelianos compraron objetos metálicos diversos en una chatarrería, encontraron piezas metálicas en el frigorífico del Cerro, juntaron desechos que encontraron en la calle y hasta pidieron permiso a vecinos del barrio del Cerro cuando veían algunos objetos que estaban abandonados en las veredas que transitaban y vislumbraron para estos la designación de una funcionalidad estética para el espectáculo. En resumen, Moxhelis no se adjudicó en su momento ni en la actualidad, la adscripción a una corriente estética determinada pero sí han expuesto en las entrevistas el aplicar una serie combinada de técnicas extraídas y heredadas de las vanguardias y post-vanguardias con la finalidad de producir una estética moxheliana que fuese reconocible por los espectadores.

La estética moxheliana es una estética fragmentaria porque se ha servido de técnicas y mecanismos provenientes de campos artísticos y estéticas dispares entre sí, como son la música industrial y post-industrial, vestuarios y montajes que reflejan la incidencia de los retrofuturismos, habilidades circenses, y por último, la influencia que tuvo las vanguardias y neo-vanguardias para la construcción de objetos, vestuario y carros que entroncan su estética con el collage dadaísta, el *ready-made* dadaísta y surrealista y el *trash art*.

El libro elaborado entre varios moxhelianos que se encontraban los espectadores al final del recorrido de la performance de *En la Torre* es un ejemplo de la estética fragmentaria, aplicando la técnica del collage dadaísta. *La Quimera* enjaulada que custodiaban y arrastraban los moxhelianos en *Las Expediciones* es una descendiente del *ready-made*. Los metales recogidos para transformarlos en objetos con un sentido dentro de la micropoética del desfile es una muestra del mecanismo del *trash art*. Cada uno de

estos ejemplos serán tratados en los capítulos destinados al análisis micropoético de los espectáculos.

Volviendo a la estética fragmentaria de Moxhelis, heredera de las vanguardias, planteo como un punto de partida posible inspeccionar cómo era su vínculo con los objetos recolectados.

Inicialmente entendemos como *objeto encontrado* aquello que, de forma azarosa, se ha cruzado en nuestro camino, lo hemos cogido y le hemos dado un valor diferente para el que fue creado originalmente o un valor que no tenía. Cambiamos así su función para convertirlo y resignificarlo dentro de una obra de arte o como una obra en sí. (Alvar Beltrán, 2017, p.29)

Los moxhelianos tuvieron dos actitudes con respecto a los objetos, por un lado, buscaron metales para refaccionar y transformar cuando fueron a una chatarrería con el fin de comprar desechos metálicos y, por otro lado, estaban atentos a lo que se encontraban en su vida cotidiana. Este grado de atención a lo circundante, esta observación perspicaz de lo que los rodeaba, los tuvo más predispuestos a que el azar del encuentro se produjera. Por este motivo, supieron aprovechar su estadía en el frigorífico del Cerro y recuperar objetos desechados y olvidados, o acopiar objetos que se encontraban en la calle, trasladarlos a sus talleres de trabajo y transformarlos estéticamente. Vale señalar una aclaración que realiza Carmen Alvar Beltrán (2017) sobre el supuesto de que si el objeto fue comprado no se trata entonces de un *objet-trouvé*. Pues bien, la autora explica que tal presunción es errónea porque lo que define al *objet-trouvé* no radica en si se compra o no, sino en el acto de encontrar fortuitamente o en plena búsqueda, aquello que se entiende puede tener una segunda vida artística. Es decir, el azar sigue operando aunque se trate de materiales comprados en una chatarrería como hicieron los moxhelianos, porque implica encontrar algo que se intuye puede poseer mediante su reformulación una significación estética. Dice Alvar Beltrán (2017): “El mecanismo inconsciente de nuestro cerebro se activa al observar algo raro, extraño y único para crear. Se ve generado por el inconsciente del seleccionador debido a su experiencia previa y a la asociación de imagen de lo encontrado” (p.37) En el caso de Moxhelis, los integrantes que fueron a la chatarrería lo que tenían decidido previamente era la búsqueda de metales, pero una vez llegado al lugar tuvieron que seleccionar bajo

ese proceso de intuición e inconsciencia aquellos objetos que asociaron con imágenes poéticas para crear.

Los objetos moxhelianos son objetos encontrados compuestos, es decir, eran refaccionados y transformados, perdiendo su aspecto original, aunque aun siendo reconocibles con una mirada en profundidad y exhaustiva, pero trastocándolos de tal manera que adquirieran una significación nueva. Seguramente, el ejemplo más asertivo de esta situación sea el objeto de *La Quimera* (Figura 7).



Figura 7. *La Quimera 1*. Objeto moxheliano construido con técnicas que remiten al *ready-made* y el *trash art*. Foto de Magela Ferrero.

Desde esta perspectiva, los objetos encontrados compuestos tienen su vínculo cercano con la idea del *ready-made* dadaísta y surrealista, en tanto se trata de objetos desechados por la sociedad y el mercado de consumo en general y por el individuo en lo particular, que pasan a cumplir una nueva funcionalidad a partir de su nuevo contexto (Alvar Beltrán, 2017, p.30). Si el mercado de consumo le otorgó una vida útil a los objetos para luego convertirse en desperdicios abandonados en las calles o amontonados en una chatarrería, el hecho de reconvertirlos implica una segunda vida que se aleja de la idea de utilidad y se acerca a la de funcionalidad, una funcionalidad estética (Alvar Beltrán, 2017, p.31). El *ready-made* según Marcel Duchamp, surge del encuentro azaroso con un objeto que posee una cualidad utilitaria, incluso del cual pueden existir una cantidad innumerable pero en el que el artista opera de tal modo que transforma su empleo cotidiano y lo singulariza (Alvar Beltrán, 2017, p.93). A partir de los *ready-made* de Duchamp, emerge una clasificación de los mismos en tres categorías: puros, rectificadas y asistidos. Los puros poseen transformaciones relacionadas al cambio de nombre (los “renombrados”) o de espacio (los “descontextualizados”). Mientras que los rectificadas son transformaciones mínimas en el propio objeto, además de poder estar acompañado de un cambio de nombre y espacio. Y finalmente, los asistidos son aquellos que implican el uso de varios objetos para producir una creación más compleja, compuesta de distintos accesorios (Alvar Beltrán, 2017, pp.95-101). Pensando en los objetos moxhelianos, los *ready-mades* asistidos son los que más se les corresponden conceptualmente. Aunque vale especificar que cada caso es particular. Por ejemplo, el libro moxheliano de *En la Torre* no lo sería, porque la conversión de los materiales significó una manipulación absoluta de los materiales mediante una técnica cercana al collage para crear al objeto. En cambio, *La Quimera* en algunos de sus objetos que la componen se los reconoce como tal, como ser el caso de las fichas del lomo del pájaro mitológico. Se trata de un trabajo de ensamblaje a partir de la colocación y soldadura de distintos metales. Pablo Estévez Kubli (2012) en su tesis de doctorado sobre el ensamblaje en las esculturas, realiza un trayecto histórico de los conceptos de *assemblage* y ensamblaje, que por momentos han sido diferenciados y en otros se los utiliza como sinónimos (p.25). Más allá de estos problemas terminológicos, Estévez Kubli (2012) brinda una serie de características preponderantes del ensamblaje y *assemblage* a los cuales comprende como términos genéricos para señalar al arte objetual. Se entiende que el ensamblaje implica la configuración de objetos híbridos, elaborados por fragmentos

yuxtapuestos, ya sean elementos de la naturaleza o artefactos fabricados, que unificados mediante un montaje crean un nuevo objeto distinto a las partes que lo estructuran y conforman, semejante al collage en cuanto técnica, aunque diferente por su tridimensionalidad (pp.21-26). Y agrega Estévez Kubli (2012) sobre el *assemblage*:

(...) es la unión de fragmentos, ya sean de materias primas de la naturaleza y de objetos encontrados o seleccionados. Las partes heterogéneas generan la composición, formando un objeto integrado con correspondencias simbólicas y materiales dentro del cambio del paradigma del arte. (p.26)

Esas correspondencias simbólicas parten de una serie de asociaciones poéticas que realiza el artista en relación con los objetos acoplados e integrados. La fragmentación del ensamblaje supone como técnica de construcción que las piezas originales que componen al objeto creado sean pasibles de manipulación, ya sea desmembrándolos, modificándolos o deshaciéndolos. Entonces, esta fragmentación acarrea que la piezas componentes pierdan su sentido de uso original y pasen a contener una significación alegórica (Estévez Kubli, 2012, p.27). En el apartado dedicado a *La Quimera* expongo la significación alegórica de este objeto ensamblado moxheliano.

En cuanto al collage en la estética fragmentaria de Moxhelis está implícita en reconocer una yuxtaposición de objetos provenientes de la realidad, de los cuales reconocemos los límites de fractura y, por ende, presumimos sus orígenes diversos, aunque simultáneamente nos encontramos con un todo nuevo al que se le adjudica una función estética y artística. Vuelvo a repetir los casos del libro de *En la Torre o La Quimera de Las Expediciones*. Ahora bien, es relevante destacar que el azar operó en el encuentro de los materiales con los cuales trabajaron, aunque no tanto en la construcción de sus creaciones. Los moxhelianos tomaron de la herencia surrealista la idea de crear objetos que despertaran en el espectador un mundo de sueños a partir de la convocatoria del subconsciente. La carga onírica de sus performances y de los objetos contenidos en ellas se percibe por la libre interpretación que se proponía. Un libro cuyas páginas poseía diversas texturas e imágenes no conectadas entre sí o las ambigüedades de significación de *La Quimera* son muestra de ello. Por lo tanto, entender a los objetos moxhelianos como *ready-mades* asistidos sería incompleto y debería adjudicárselos a una faceta más cercana al surrealismo de Breton que al dadaísmo de Duchamp. Así como Breton expuso cómo debería ser el procedimiento para la creación de objetos surrealistas a partir de la

elaboración de imágenes soñadas en imágenes reales, Pascal Wyrobnik y los moxhelianos buscaron construir un universo onírico en sus performances, y para ello la creación de objetos atípicos, extraños, *surreales*, resultó crucial. Al referirse a los objetos surrealistas, Alvar Beltrán (2017) dice:

Para crear esos ensamblajes se proveerán de objetos propiamente dichos, pero si algo hay que señalar de esta corriente es la hibridación de éstos con otros materiales cotidianos como alambre, tornillo... e incluso otros objetos.

Al contrario que Marcel Duchamp en sus ready-mades “puros” usando solamente un elemento-objeto, los surrealistas verán necesario combinar más de uno ya que el uso de uno sólo, quedaría ligado directamente con la realidad y nos les permitiría una descontextualización de la realidad no alcanzar su vínculo con lo onírico. (p.120)

De las conversaciones con Pascal Wyrobnik se desprenden que las intenciones en la formación inicial del grupo tiene a la sorpresa, el impacto, lo enigmático y la novedad, como objetivos en su horizonte artístico y que como parte de ello, la construcción de objetos de carga onírica fue de profeso una búsqueda de lo extravagante o exótico para conmover a los espectadores. Justamente en el análisis de *La Quimera* expondré ese carácter híbrido de su estructura y su vínculo con lo onírico; en donde la conjunción de materiales metálicos provenientes de distintos lugares generaron un ente híbrido cuya significación es plural por las distintas connotaciones del término quimera y su relación con lo mítico y mitológico.

Finalmente, la estética moxheliana tiene su ligazón con las prácticas apropiacionistas del *trash art*, en el hecho de apropiarse de desechos materiales para recuperarlos del olvido y su inutilidad mercantil, y así posicionarlos en un nuevo espacio de valoración. Pedro Alzuru (2011), parafrasea a Fulvio Carmagnola para conceptualizar a lo *trash*:

Trash es el nombre que la cultura atribuye a las manifestaciones que rechaza, lo que no tiene nombre ni forma, lo que aparece en el lenguaje como dis-valor de su opuesto positivo. Quizá no sea una práctica tan silenciosa e inconsciente. Es un fenómeno ambiguo, aparece, por un lado, como la última manifestación de las vanguardias que se dislocan y se reciclan en el mercado de la comunicación mediática, de la subcultura, de la vulgaridad inaceptable, y por el otro, es también su reapropiación por la natural contraparte, la “alta” cultura”. (p.10)

Los orígenes del *trash art* están en las experiencias del dadaísta alemán Kurt Schwitters a partir del “descubrimiento del potencial artístico de aquello que el resto del mundo consideraba basura” (Gómez Trueba, 2018, p.115). El *trash art* como procedimiento artístico supone la recolección y re-utilización de residuos de la sociedad de consumo y tratarlos como materiales artísticos, lo que implica una nueva mirada sobre los objetos, semejante a la operación que recae sobre los *ready-made*. Desde esta perspectiva, Gómez Trueba (2018) entiende que “tal y como se nos ha explicado en infinidad de ocasiones, en la posmodernidad todo está construido a partir de fragmentos o trozos encontrados que son asimilados o copiados” (p.117). En el trasfondo de esta frase en donde se contextualiza las prácticas apropiacionistas del *trash art* dentro de las características de la posmodernidad, subyace una de las técnicas de construcción creativa sobresaliente en diversos campos artísticos inmersos en la posmodernidad que es la transtextualidad. En esta tesis ya he citado a Emilio Irigoyen (1993) cuando dice: “un contacto fluido con las líneas más “posmo” de la producción estética del primer mundo” (p.62) o a Peveroni (1993) diciendo “la estética por la estética” (p.24) pero lo reitero con el fin de subrayar cómo era percibido en la época la propuesta de Moxhelis como una estética posmoderna. La frase “la estética por la estética” señala un vaciamiento de la significación del contenido de la obra artística, una exuberancia de la forma en relación con el contenido, la estética como fin en sí misma. Frase ambigua la de Peveroni que puede esconder un elogio y reproche al mismo tiempo. Además, las palabras de Peveroni (1993) a lo largo de su artículo tienen una conexión subyacente con la idea de una transestética. Félix Duque (1997) en su artículo “Transestética de los residuos (Crítica de la sensación pura)” propone que el concepto de transestética trate sobre el recorrido de estéticas que se perciben en determinadas obras de arte. Dice:

El prefijo «trans-» significa atravesar algo de parte a parte, sin dejar en ningún momento de estar en contacto con ello (...) de tal manera que, una vez cumplido el recorrido, no se llegue a un punto final separado tanto del de partida como del movimiento mismo, sino a una transformación de todos los puntos que cambie por entero el sentido tanto del recorrido como de lo recorrido (...). (p.70)

Si bien Félix Duque (1997) utiliza el término transestética en un sentido descriptivo para analizar y comentar el comportamiento de ciertas obras de arte, también el término se ha aplicado de manera peyorativa. Lipovetsky y Serroy (2016) en su libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* se refieren a cuatro

edades de estetización en la historia de la humanidad, a saber: La artistización ritual, la estetización aristocrática, la estetización moderna del mundo y la era transestética. Con respecto a esta última, se refieren a una época actual en que las estrategias del capitalismo mediante los mercados de consumo han absorbido para sí los procesos de estetización y todas las esferas de la vida actual se han contaminado de efectos de una hiper-estética, es decir, una hiperbolización de estéticas que transitan desde el turismo, la moda, los espectáculos hasta la decoración interior de las casas, los cosméticos y la música, es decir, el concepto de transestética de Lipovetsky y Serroy coincide con la de Duque en cuanto a la idea de tránsito, de recorrido. Sin embargo, en las palabras de los filósofos se infiere una cuestión despreciativa sobre lo transestético:

A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales. (Lipovetsky & Serroy, 2016, p.20)

Comprendo que Lipovetsky y Serroy a lo largo de su libro están discutiendo con el fenómeno de la estetización de esferas de la vida cotidiana que no se corresponden con el quehacer artístico y desde allí atacan o menoscaban a la transestética como procedimiento. A pesar de ello, para el caso concreto de las acciones de Moxhelis me interesa ubicar el concepto de transestética como un método o recurso, propio de la era posmoderna, en la que se transita por recorridos múltiples de técnicas, influencias y estéticas, que se yuxtaponen con la finalidad de crear. Como ya he dicho en otros momentos de este apartado, la estética moxheliana se construyó a partir de una pluralidad de estéticas combinadas, intercaladas, yuxtapuestas, de las que podría utilizar el término transestética para englobar a ese principio de creación, como también el de transtextualidad, en el sentido de textos que perviven en otros textos (Genette, 1989). El recorrido transestético moxheliano no es un camino lineal sino transversal que configura la hibridez moxheliana en múltiples capas, atraviesa las capas estéticas (lo circense, lo industrial, lo retrofuturista, lo vanguardista, lo *trash*), las capas transtextuales (el mundo de referencias artísticas) y las capas disciplinares (los variados campos artísticos intervinientes).

8. Descripciones, comentarios y análisis de los espectáculos

Patrice Pavis (2000) establece los instrumentos de análisis necesarios para el estudio de espectáculos, explicando que el catálogo de herramientas que propone resultan adaptables a las circunstancias del acontecimiento que se esté abordando. En este sentido, para los estudios de casos concretos de esta tesis, tuve en cuenta elementos de la filosofía del teatro dubattiana, de la liminalidad de Diéguez, de la performance de Taylor y los instrumentos expuestos por Pavis, adaptando siempre a los requerimientos de los espectáculos moxhelianos y a mi situación concreta al no ser un espectador convivial de los mismos, sino un investigador que indaga sirviéndose del archivo tecnovivial.

En primer lugar, Pavis (2000) recomienda las descripciones verbales, es así que utilicé las descripciones de espectadores calificados, las extraídas de los artículos periodísticos y las de los moxhelianos. Las descripciones sirvieron para reconstruir narrativamente los espectáculos. Por supuesto que la posibilidad de tomar apuntes de lo que acontecía en los espectáculos en tanto convivio aurático fue imposible por no formar parte, pero sí hice una adaptación que consistió en tomar apuntes del tecnovivio, revisando con periodicidad los archivos fotográficos y audiovisuales, para extraer información de ellos. Cabe agregar que el uso del término aurático que he utilizado en varias ocasiones en este trabajo, es tomado de la definición que hace Pavis que a su vez se sustenta en la concepción de Benjamín. Dice Pavis (2016) sobre el aura: “La *representación teatral*, que se define por la presentación en *live* de acciones humanas, posee *ipso facto* un aura, vinculada a la presencia de los actores y al carácter no repetitivo del acontecimiento escénico” (p.38).

En cuanto a la elaboración de cuestionarios que funcionaran como guías para el análisis de los casos, se hizo otra adaptación de acuerdo a las circunstancias. Uno de los instrumentos de análisis claves fue el uso de los documentos adjuntos por tener la capacidad de permitir a través de datos básicos reconstruir un relato sobre los espectáculos. De este asunto me explayé cuando me referí al corpus (ver 2.2.). Por otra

parte, el archivo viviente encarnado por los moxhelianos fue una fuente información insoslayable.

Habiendo comprendido la macropoética moxheliana desde dos aspectos, por un lado, su perspectiva teatral en cuanto a la liminalidad, la performance y el teatro posdramático, y por otro lado, las estéticas yuxtapuestas en Moxhelis en donde conviven la música post-industrial, el arte circense, los retrofuturismos y la elaboración de artefactos emparentados con los *ready-made* y el *trash art*, paso a describir, comentar y analizar dos micropoéticas moxhelianas.

8.1. *En la Torre*

El propósito inicial del colectivo artístico e interdisciplinario, Moxhelis, consistió en la realización de *Las Expediciones* a través de los departamentos del interior del Uruguay. *Las Expediciones* fueron intervenciones performáticas en las calles de las ciudades y pueblos, herederas de una estética posmoderna que conjugaba música post-industrial, artes circenses, imágenes post-apocalípticas y retro-futuristas. Para poder mantener los costos de producción artística y efectuar la ejecución de *Las Expediciones* buscaron la manera de conseguir un *sponsor* que, a modo de mecenazgo, invirtiera en el grupo sin condicionar en gran medida al espectáculo en su esencia. Es decir, el *sponsor* debía aceptar una participación marginal en cuanto a la aparición de la marca empresarial. Según entendían los moxhelianos, la única forma de poder llevar a cabo la idea de *Las Expediciones* era si se conseguía el mecenazgo de una institución o empresa comercial que financiara los costos de producción.

Es así que crean una presentación del grupo en sociedad, especialmente enfocado para personas pertenecientes a los medios de comunicación, agencias de publicidad y empresas nacionales y multinacionales, además de algunos allegados, ya sean amigos personales como también artistas del entorno de ellos que se acercaron a presenciar el evento. Es decir, a pesar que la gala inicial tuviera la intención de hallar un mecenas y, en principio, las invitaciones estuvieran dirigidas a posibles candidatos o intermediarios de los mismos, la apertura de puertas de la iglesia trajo consigo muchos curiosos de la zona y personas que se pasaban la información del evento en los días previos e incluso en esa misma jornada.

Pascal Wyrobnik, en la entrevista realizada, cuenta cómo se llega al acto inaugural *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana:

La idea nuestra era hacer un libro, un relato, una especie de cuento medio grande. El libro de por sí era nuestra tarjeta. Adentro de este libro, la manera de mostrarlo, era presentar cuál era nuestra filosofía estética de lo que es un espectáculo, un show. Entonces en este libro lo ibas viendo y tenía efectos especiales, cada página era una parte del cuento y cada página era totalmente distinta entre sí. Teníamos una hoja que la llamábamos la hoja líquida. Era un sobre lleno de gel y adentro estaba el texto flotando. Otra hoja tenías que leer el texto al revés en un espejo. Otra, cuando la abrías, se prendía fuego todo el marco. La última hoja era una especie de cajita, y nosotros avisábamos previamente: “Si la abrís es porque querés”. Tenía una “x” grabada en negro adentro y al abrirla te encontrabas con una especie de pecera chatita que, al darla vuelta, estaba llena de cucarachas que le habíamos pintado un esmoquin a cada una. Había gente totalmente fascinada que se quedaba mirando eso y otros que salían a los gritos. La propuesta de Moxhelis era provocar los sentidos: miedo, risa, lo que sea. Cada uno lo puede sentir de una manera distinta la propuesta. Que te guste o no es otro tema, sin provocar tampoco. No hay peligro ni provocación para burlarse. En todo caso es una provocación para pensar. Nada más. Despertarte la curiosidad y despertarte el pensamiento. Lo que tratamos de hacer siempre en Moxhelis es darte ideas para que vos puedas soñar con lo que querés, pero te la dejamos picando. La podés analizar o no, o solo disfrutar mirándola a nivel estético. Lo único que queremos es que te quede algo: un recuerdo estético, un pensamiento, una duda, pero no se trata de pura diversión. No es el chiste del payaso que te tira la torta en la cara. (Wyrobnik, comunicación personal, 17 de abril de 2017)

La presentación de Moxhelis con su espectáculo *En la Torre* se llevó a cabo en la Iglesia Evangélica Alemana ubicada en la calle Juan Manuel Blanes 1116 en la ciudad de Montevideo, el viernes 28 y sábado 29 de mayo de 1993. Chevalier (1986) expone al símbolo de la iglesia en su dimensión religiosa y sagrada, afirmando que tradicionalmente se la asoció con las imágenes de la barca, la vid y la torre (pp.589). Con esta última asociación simbólica, la de la torre, el nombre del espectáculo *En la Torre* cobra una significación mayor en donde queda subrayado el lugar del acontecimiento. La torre ya no solamente es el último recinto que debían transitar los espectadores para encontrarse con el libro, sino que también la torre es en sí misma una analogía simbólica, una metonimia, de toda la iglesia.

Los recuerdos de los moxhelianos sobre algunas de sus elecciones estéticas o estratégicas, con el paso del tiempo, se fueron disgregando en comentarios generales, por ejemplo, en el caso de preguntarles a cada uno sobre por qué la elección de hacer su acto inaugural en una iglesia, ninguno recordó concretamente la razón, lo que sí surge de las entrevistas es que fueron decisiones discutidas en los talleres de trabajo que realizaron en

el sótano de la casa de Gabriel Richieri y ya antes en la estadía de la casa familiar de Olalde en Treinta y Tres. Menos aún existen explicaciones certeras sobre cómo se llegó a la idea de la Iglesia Evangélica Alemana. Lo que sí aparece en los testimonios son los comentarios sobre la recepción que tuvo la idea de hacerlo en una iglesia, especialmente, percibida como una transgresión al lugar sagrado y a lo institucional en sí. Por lo que, la elección de la iglesia se suma al repertorio de elementos que dan cuenta que la presencia de Moxhelis y sus espectáculos tenían connotaciones de vanguardia, o por los menos, disruptivas con el quehacer dominante y hegemónico en el contexto cultural uruguayo. Por otra parte, el símbolo de la torre según Chevalier (1986) tiene una tradición que lo vincula con la Torre de Babel, sin embargo, me interesa destacar la significación de ascensión que le otorga (p.1005), coincidente con Cirlot (2011) que además agrega el concepto de búsqueda de la trascendencia hacia lo divino o celestial (pp.449-450). En este sentido, llegar al final del trayecto de la performance moxheliana implicaba una revelación, el encuentro con el objeto-libro y su contenido por descubrir. La visualización de las páginas del libro al final del recorrido encubría la intención de generar una reflexión, duda o pensamiento, según palabras de Wyrobnik. *En la Torre* significó para Moxhelis, una ceremonia iniciática, un bautismo social, una evangelización estética.

El reparto de las invitaciones (Figura 8) para tal gala fue en sí un acto performático que ya comenzó a transmitir, a quiénes la recibían, la condición experimental, provocadora e insólita del grupo en el contexto artístico montevideano. Llegaban a los lugares en una camioneta a la que llamaban “La Cotorra” pintada estridentemente de color verde intenso que en conjunto con sus tripulantes sugería un estilo psicodélico. Desde el momento en que estacionaban hasta que se retiraban del lugar, toda la instancia resultaba una propuesta performativa. Las invitaciones las llevaban algunos de los moxhelianos vestidos extravagantemente. Entregaban las tarjetas, sin hablar. Al encender un grabador sonaba una música y una voz grabada daba las indicaciones básicas para poder asistir a la Iglesia en la que se realizaría el espectáculo *En la Torre*, bailaban unos minutos y abandonaban el lugar.



Figura 8. Entrega de las invitaciones de *En la Torre* (1993). De izquierda a derecha: Leonel Pessina, Helena Gigena y Daniela Luna (1993).

Las invitaciones (Figura 9) eran una rareza de por sí, estaban hechas con dos chapas de hierro rectangulares unidas por una bisagra. En la portada de la tarjeta metálica estaba tallado en relieve el nombre Moxhelis con una estrella también en metal que sobresalía en relieve en el punto de la “i”. Vale destacar que cada una de las invitaciones fue forjada por Moxhelis en un trabajo de herrería que implicó la manipulación de metales. En la integración del grupo se encontraba un herrero que guió la labor y se encargó de la fundición del metal para la elaboración de las estrellas de la portada. El símbolo del metal, relata Chevalier (1986), tiene significaciones míticas, ancestrales, que lo vinculan con el fuego por su accionar en el metal y transformarlo. La simbología del metal, por lo tanto, está asociada a la transmutación o transformación (p.707-708). Desde esta perspectiva, la invitación metálica de Moxhelis implicó un convite a los espectadores para asistir a una experiencia transformadora del individuo. En las producciones artísticas posteriores del colectivo cobraron mayor protagonismo los metales, especialmente en *Las Expediciones*. Dentro del catálogo de metales, el más importante para Moxhelis fue el

uso del hierro. Chevalier (1986) ofrece una multiplicidad de significaciones con respecto al símbolo del hierro, en la que destaco la primera: “El hierro se toma corrientemente como símbolo de robustez, de dureza, de obstinación, de rigor excesivo, de inflexibilidad, lo que las cualidades físicas del metal por otra parte no confirman sino de manera incompleta” (566). En el caso de las invitaciones de Moxhelis, se hacía manifiesto el peso de las placas de hierro, además de la manifiesta construcción artesanal. Quedaba marcada la imposibilidad de indiferencia ante ellas. Su existencia material subrayaba la idea de recordatorio ante el acontecimiento performático.



Figura 9. Invitación *En la Torre* (1993). Tarjeta de metal artesanal perteneciente al archivo personal de Roberto Olalde (06 de setiembre de 2017).

No se trató de invitaciones realizadas con un mecanismo de producción en serie al modo del *fordismo*, por el contrario, significó un trabajo artesanal con cada una de ellas que convirtió a la invitación en un objeto de culto. Adentro se anunciaba el espectáculo “En la Torre”, la dirección y la fecha. No había más indicaciones. Era una convocatoria para ir a ver y escuchar, para participar de un convivio. Dice Dubatti (2003) con respecto al convivio:

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (...) Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo

audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad. (p.19)

Desde esta perspectiva teórica que ofrece Dubatti aplicada al caso *En la Torre* se puede comprender que cumple con las propiedades fundamentales del acontecimiento convivial, es decir, un suceso fugaz cuyas particularidades son irrepetibles a pesar que se intentaran rehacer los mismos factores con los que se llevaron a cabo. De hecho, más adelante expondremos brevemente la réplica que se hizo de *En la Torre* pero en distinta locación, esta vez en el Cabildo de Montevideo. Por lo tanto, hay que tener en cuenta e insistir que el material con el que se cuenta para el análisis son los documentos que quedaron como testimonios tecnovivales, desde los artículos periodísticos, las fotos y las filmaciones, hasta las declaraciones que he recogido de espectadores calificados que asistieron al convivio. Entiendo por espectadores calificados a aquellos que poseen una formación artística y/o académica, como también aquellos que forman parte del hacer artístico. Además de entender al espectáculo de *En la Torre* como acto convivial, también es una performance en el sentido que le da Diana Taylor (2016):

El performance, como acto de intervención efímero, puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar productos de consumo. No depende de textos o editoriales (y por ende elude la censura); no necesita director, actores, diseñadores ni todo el aparato técnico que requiere el teatro; no necesita espacios designados para existir. Como arte de ruptura, el performance cuestiona la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social. (p.33)

En esos dos días de *En la Torre* se congregaron las personas en la puerta de la Iglesia Evangélica Alemana, a partir del horario que les habían otorgado cuando fue la entrega de las invitaciones para vivir la experiencia teatral y performática. Una camioneta vieja con colores azules y rojos iluminaba con un foco el lugar de la ceremonia. La experiencia se desarrolló desde la mañana hasta la noche, sin un horario de finalización delimitado, sino que se priorizó que pudiera entrar la mayor cantidad de personas en el primer día. Ya no sólo asistieron los invitados por tarjeta, sino público en general que pasaba por allí.

En la puerta de la Iglesia se los organizaba en grupos de tres personas, no más, para que presenciaran el espectáculo y luego que terminaran el recorrido, seguía otro grupo de tres y así sucesivamente. Los asistentes presentaban la invitación de metal a un

moxheliano en la puerta del lugar. Al ingresar al edificio con lo primero que se encontraban era la sala de espera en la nave principal de la iglesia en la que estaban los músicos ejecutando sus instrumentos: guitarra, bajo, batería, además de sintetizadores y una caja de ritmos. La música con ritmos marcados y repetitivos del techno y el rap, sonidos industriales y densos, con algunos riffs de rock, según relata el periodista y dramaturgo Gabriel Peveroni (1993) parecía un “rito casi tribal” (p.24). Sin embargo, el relato del cineasta Guillermo Casanova agrega una información adicional y sustancial con respecto a la música que, además, lo tiene registrado en los videos arte *Moxhelis 1* (1993) y *Moxhelis 2* (1993) que realizó sobre el evento. En este sentido, Casanova cuenta que a pesar que los músicos tocaban sus instrumentos, sonaba de fondo la música del dúo francés Les Rita Mitsuoeko (comunicación personal, 31 de agosto de 2017). Dicho grupo se lo puede catalogar en líneas generales dentro la música de pop-rock, aunque alejados de lo comercial ya que sus canciones abarcan sonidos experimentales más cercanos a una idea vanguardista en el que confluyen el jazz, el punk, el hip-hop y la electrónica. En el video arte de Casanova se aprecia como música ambiente de lo que estaba sucediendo en el espectáculo de Moxhelis a la canción *Hip Kit* de su disco *Marc et Robert* (1988). Si bien para Pascal Wyrobnik podía ser una influencia artística de su herencia francesa, la música de Les Rita Mitsuoeko para el contexto uruguayo resultaba ser algo inusual, ya no solo pensando en los géneros tradicionales de la música popular uruguaya, sino que incluso dentro del panorama de la cultura rock uruguaya, aun teniendo en cuenta sus facetas más experimentales o excepcionales. Por lo tanto, la ambientación sonora con Les Rita Mitsuoeko también es un indicio semiótico de la exploración artística de Moxhelis.

En la nave de la Iglesia, la escena estaba iluminada con luces blancas y amarillas, mientras algunos actores con vestuarios estridentes se movían y bailaban de manera desordenada y alucinada, mezclados con los espectadores, aunque se mantenían compenetrados en sus acciones individuales en una especie de goce narcisista. Los vestuarios combinaban colores metálicos con cuero negro, decorados con restos de telas y cables. Relata Emilio Irigoyen (1993) en la crónica para el semanario *Búsqueda*: “Se visten, algunos, con oberoles a los que han agregado diversos elementos expresivos, otros, con ropas que incorporan las referencias más diversas, desde la ciencia-ficción hasta un extraño look de deportista-gladiador o algún elemento de Madonna” (p.62). Para esta tesis, resulta relevante recuperar la mirada crítica, cercana en el tiempo, con respecto a las acciones de Moxhelis porque si bien los relatos actuales sobre las vivencias de

aquella época tienen el valor de la perspectiva que otorga el paso del tiempo, sin embargo, tienen la desventaja de las elipsis de la memoria, los recuerdos mezclados o alterados. Por ello, las crónicas de Peveroni, Irigoyen y Torres son documentos de análisis fundamental para esta investigación. Las palabras de Irigoyen citadas unas líneas más arriba dan cuenta de la fusión de elementos dispares para la generación de una estética emparentada a las estéticas distópicas y retrofuturistas como el *steampunk*, *ciberpunk* o el *dieselpunk*, con un anclaje de coordenadas posmodernas.

Un anfitrión, el llamado hombre-mosca, silencioso actuaba como un mimo, hacía malabares arriesgados en una escalera e invitaba a los espectadores con una bebida humeante de color azul oscuro con gusto a canela. El mundo animal apareció representado en tres imágenes que se encontraban en el trayecto de los espectadores: el hombre-mosca anfitrión, la tortuga en una pared del último recinto y las cucarachas dentro del libro. En cuanto al símbolo del animal en general, expresa Chevalier (1986): “El animal en tanto que arquetipo representa las capas profundas de lo inconsciente y del instinto. Los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales” (p.102-103). Partiendo de este significado, las imágenes de animales del evento moxheliano aportan al campo de las sugerencias cercanas a la irracionalidad, sin una única interpretación, profundizando en la cuestión lúdica y onírica del espectáculo. Son imágenes consonantes con las escenas inconexas que debió atravesar el público. A medida que avanzaban hacia lo alto de la torre, el espectador se introducía en lo profundo del inconsciente. Si bien el hombre-mosca aún mantenía una parte de su humanidad y servía como anfitrión en la planta baja, es decir, cumplía un rol concreto a pesar de lo extraño de su vestuario, ya en la última habitación del recorrido la presencia de la tortuga sería un paso más en la rareza, aunque formando parte del decorado podía aceptarse como elemento que apelase a lo excéntrico pero sería en el final del juego performático que se hallaba la gran sorpresa, las cucarachas, de la que expondré más adelante. En cuanto a la simbología de la mosca, Chevalier (1986) enuncia: “Zumbando, revoloteando, picando sin cesar, las moscas son seres insoportables. Se multiplican sobre la podredumbre y descomposición, transportan los peores gérmenes de enfermedades y desafían toda protección: simbolizan una incesante persecución”. Y más adelante agrega algo que tiene su punto de conexión con el hombre-mosca moxheliano: “representa al pseudo-hombre de acción, ágil, febril, inútil y reivindicador” (p.729). El hombre-mosca interpretado por Richieri realizaba movimientos absurdos, revoloteaba sus alas, recibía al

público pero sin llegar a expresarse verbalmente logrando comunicar algo certero, por lo que los asistentes debían descifrar el código del hombre-mosca para transcurrir por el acontecimiento convivial. La figuración del hombre-mosca también podía ser una alusión a Belcebú o El Señor de las Moscas, diablo bíblico, por lo que en esta interpretación se encontraría un contraste con el ámbito eclesiástico en el que se inserta este personaje. Richieri nos llegó a sugerir que el hombre-mosca había estado inspirado en el film *The Fly* (*La mosca*, 1986) de David Cronenberg, pero que no lo recordaba con precisión. Si esto fuese así, sería otro punto de conexión con las estéticas retrofuturistas del *cyberpunk*.

Luego del recibimiento del hombre-mosca, los asistentes eran guiados por un personaje vestido con largas púas negras a subir a la torre de la iglesia por una escalera lateral. Durante el trayecto, en cada uno de los pisos se encontraban con escenas peculiares, de naturaleza surrealista y futuristas, que no contaban una historia particular, sino que eran inconexas entre ellas, convocando a la imaginación libre. Dice Diéguez (2007): “Lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron las teatralidades escénicas vanguardistas que muchos llegaron a considerar como collages” (p.15).

En conversaciones por separado con los moxhelianos, cada uno de ellos coincide en que la historia que se contaba era imprecisa y lo que se pretendía era la convocatoria a la imaginación del espectador. La necesidad del grupo estaba en estimular que el público completase la historia o el entendimiento de lo que se percibía, de acuerdo a su compromiso con la propia expectación activa de la que era partícipe. Por ende, el público podía llegar a percibir una historia subyacente pero que nunca llegaría a conocer totalmente porque no estaban delimitadas las fronteras de ella. Al decir de Umberto Eco (1992) sobre su concepto de *obra abierta*:

(...) el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. (p.33)

El concepto de obra abierta es, en el caso de Moxhelis, parte de la intención de la convocatoria al espectador. Como decía Wyrobnik en la entrevista, Moxhelis proponía al

público, de manera implícita, a irse del convivio con una experiencia estética que promoviera un pensamiento, una reflexión o una duda (comunicación personal, 17 de abril de 2017). Y en todo caso, si esto no fuese posible, valía en sí la propia experiencia estética. De hecho, a los espectadores -como dijimos- se los organizaba en grupos de tres personas que realizaban el circuito en un tiempo aproximado de quince minutos, por lo que la experiencia convivial de cada grupo sería distinta en cada recorrido realizado, de acuerdo a la sensibilidad predominante en los integrantes de cada grupo espectador. E incluso, las variaciones lógicas que pudieran afectar al cuerpo de los moxhelianos en cuanto al cansancio, por ejemplo, de repetir continuamente una escena a lo largo de una jornada. Como dice Diana Taylor (2016), el lugar del público frente a la performance puede generar ciertas confusiones o incomodidades como parte del desafío del artista hacia el espectador (p.82).

En el primer piso de la iglesia, un personaje manipulaba unas probetas de las que emanaban olores agradables gracias a los profesores de química del grupo, según recuerdan los moxhelianos, mientras que en un rincón otros dos personajes peinaban de manera extravagante a un tercero. La convocatoria a una expectación activa de los asistentes tenía como eje un involucramiento de los sentidos. El campo sensorial era estimulado no solamente por la estimulación visual de imágenes inconexas, extrañas y arbitrarias, sino también por olores con los que aromatizaron el ambiente y se palpaba en el aire, así como también con la degustación de bebidas que prepararon para la ocasión. En las entrevistas con los integrantes del grupo, varios de ellos recuerdan que Wyrobnik proponía que el armado de las escenas de *En la Torre* debía contener lo que supieran hacer cada uno de ellos. Por este motivo, y considerando lo ecléctico de las formaciones artísticas y académicas de sus integrantes, es que cada moxheliano imprimió en la escena que encarnaba una impronta de su bagaje cultural y/o profesional, como ser la herrería, la química o la peluquería.

En el segundo piso, había un maniquí adornado con alambres de púas y clavos al que un personaje fingía que le hacía retoques con una soldadora real, en funcionamiento, tan así que las chispas pasaban a ser parte de la escena performática, al punto tal que las descargas de las centellas llegaban a vislumbrarse como una lluvia de pequeñas luces desde la planta baja, convirtiéndose en un efecto de iluminación. De esta forma, lo sensorial estaba presente desde la extravagante imagen del soldador del maniquí hasta el

olor a quemado que se generaba por las descargas y el ruido de la soldadora. Sobre el símbolo del maniquí, dice Chevalier (1986):

(...) es uno de los símbolos de la identificación, la identificación del hombre con una materia perecedera, con una sociedad o con una persona; la identificación con un deseo pervertido, la identificación con una falta. Es asimilar un ser a su imagen. (p.681)

La imagen simbólica del maniquí se fusionaba con la simbología de los metales que adornaban al mismo con púas y clavos. Si el maniquí convencionalmente en la época moderna está asociado al mundo de la moda, en este caso, se apeló a una imagen disruptiva, opuesta al ícono estereotipado del modelo. El soldador operando sobre el maniquí con púas fue una de las escenas que promovía una reflexión que podría vincularse con una crítica al mundo capitalista del *hiperconsumismo*. El grado de identificación con este maniquí sería por el rechazo hacia esa forma de relacionarse con la vestimenta impuesta por el mercado de consumo.

En otro sector del piso unas bailarinas danzaban de forma exótica, simulando un estriptis sugerente y excitante. Los indicios sensuales también formaban parte del corpus de imágenes moxhelianas, ya sea por el atractivo de los vestuarios como, en este caso, por la dinámica común de la danza del estriptis.

En el tercer y último piso, unos personajes rodeaban un objeto de metal ubicada en el medio de la sala sobre un altar. Uno de ellos explicaba que se trataba de un libro e iba pasando las páginas, pesadas, elaboradas con metales herrumbrados. Chevalier (1986) declara fútil emparentar a la simbología del libro con los conceptos de sabiduría y ciencia, y agrega que es símbolo del universo: “Si el universo es un libro, es porque el libro es la revelación y entonces, por extensión, la manifestación”. Y más adelante agrega con respecto a la posición del libro, ya sea cerrado o abierto: “Un libro “cerrado” significa la materia virgen. Si está “abierto”, la materia fecundada. Cerrado, el libro conserva su secreto. Abierto, el contenido es aprehendido por quién lo escruta. El corazón se compara con un libro: abierto, ofrece sus pensamientos y sentimientos; cerrado, los oculta” (p.645). Esto recuerda a las palabras de Wyrobnik en dónde expresaba que cuando los espectadores llegaban frente al libro en la última instancia del recorrido, se les mencionaba el libre albedrío con respecto a abrir o no al libro (comunicación personal, 17 de abril de 2017). Por otra parte, el contexto de la

performance enmarcada en la arquitectura de la iglesia en donde la centralidad del libro está expuesta hacia el final del recorrido, remite inevitablemente a la analogía con *La Biblia*, en este caso, una *Biblia moxheliana*. El trayecto de *En la Torre* podía finalizar sin la apertura del libro, habiendo presenciado el resto de imágenes surrealistas, sin embargo, la centralidad del libro en el altar y su ubicación en la consumación de la performance, incitaba al deseo por querer abrirlo.

En la portada del libro aparecía un payaso en relieve elaborado por el artista visual, *collagista*, Juan Burgos. Cada página estaba construida de manera plástica y particular. La historia que se inscribía en el libro estaba construida con breves textos, fragmentarios, abiertos a la interpretación libre, que contaban la historia de amor entre los personajes ficticios de Mox y Zaria. Una página era líquida, tenía un gel que simulaba ser agua, encapsulado en un sobre transparente y dentro de él un pequeño texto flotando. Ninguno de los entrevistados supo decirme el contenido del texto, de hecho, le quitaron importancia. Ese gel tomaba el status de agua, una simulación. Según Chevalier (1986), la dimensión simbólica del agua se asocia con tres grandes tópicos: “fuente de vida, purificación y centro de regeneración” (p.52). En este sentido, esta performance es su acto inaugural, su bautismo, su presentación al mundo, su estar frente a la mirada de los otros.

Otra página producía un efecto especial al abrirla en donde se prendía fuego el marco del libro. El fuego es uno de los elementos constantes en Moxhelis según relatan varios moxhelianos. Daniela Luna nos decía que el fuego moxheliano estaba ligado con la idea de la creación, el vigor y la pasión. Considerando el antecedente de la página de gel-agua, se puede asociar como antagonista la presencia del fuego, en tanto dice Chevalier (1986): “Así, la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua” (p.513) y más adelante agrega que también es “un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo” (p.514).

En otra página aparecía un texto al revés que para leerlo había que hacerlo con un espejo en frente que se encontraba allí para que el espectador pudiera descubrir el mensaje. En cierta manera, el espectador intervenía del juego propuesto por la performance, accediendo a información accesoria en el caso de manipular el espejo para

la lectura del texto: “¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia” (Chevalier, 1986, 473).

La última tenía una “x” grabada en negro y se invitaba al espectador a tirar de un cordón negro, entrecruzado, puesto como si fuera un corset y representando una incógnita a dilucidar. Al descubrirse aparecía una caja traslúcida que contenía cucarachas vivas pintadas con colores, simulando estar vestidas de traje, moviéndose constantemente en una imagen provocativa y caótica.

Al espectador se lo invitaba a tirar del cordón, con el aviso previo de “Si querés es porque querés hacerlo”. La provocación de Moxhelis a la tentación de los espectadores subyacía como lema oculto en esa advertencia. En el fondo de la habitación una tortuga de gran tamaño decoraba el lugar. Chevalier (1986) explica que es símbolo del universo y mediadora entre el hombre y el cielo (pp.1007-1008).

Luego de abierta la última página, la de las cucarachas, los personajes transmitían con sus rostros y ademanes la satisfacción de haber concluido la experiencia estética y performática.

Enfatizamos en que se contaba con imágenes y no tanto con palabras. La historia era armada y completada por los espectadores desde su propia sensibilidad e interpretación de las imágenes, desde la sugerencia, la evocación y la ensoñación de un mundo irreal:

Los *pensamientos oníricos* conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo. (...) Ya que el sueño hizo necesaria una concepción distinta de los signos, el nuevo teatro necesita una semiótica suspendida y una interpretación omitida. (Lehmann, 2013, p.146)

Durante dos días los espectadores ingresaron a la Iglesia para percibir una *performance* intimista, una experiencia privada e individualizada. Irigoyen (1993) declaraba que los Moxhelis parecían “jóvenes del primer mundo” (p.62) que combinaban psicodelia y futurismo. Apelaban a una estética que en cierta manera se enfrentaba a la tradición cultural del Uruguay, con rigor en sus mecanismos de producción y en la concreción de sus espectáculos, sin perder su espíritu libre y lúdico. Estos mecanismos de producción implicaban trabajar con elementos de desecho, descartables, efímeros, y

reconvertirlos con un sentido de belleza y cuidado estético (*trash art*). La estética del grupo se la vincula, en una primera impresión, con audiovisuales de los 80 y 90, ya sea por la fragmentación dinámica de los video-clips musicales hasta por la semejanza con imágenes de películas como *Mad Max* o *Blade Runner*. Si bien esto surge como una referencia inmediata por ser un universo conocido por los espectadores uruguayos, existen otras influencias vitales, especialmente, el trabajo que había realizado Pascal Wyrobnik con la Royal de Luxe y Philippe Decouflé.

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

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real. En este sentido, el teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del *arte conceptual* (*Concept Art*, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un *teatro conceptual* (*Concept Theatre*). La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de autopresentación de los artistas de *performance*, más probabilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas. (p.237)

Las palabras de Lehmann permiten comenzar a entender y desentramar el hecho artístico de Moxhelis como un fenómeno que comprende diversas dimensiones yuxtapuestas entre sí, la parataxis, y en donde cualquier rango de importancia está otorgado más por el espectador que por los propios ejecutantes de la acción. Los moxhelianos apelaban a una estimulación de los sentidos de los espectadores, un abandono de la indiferencia inserta en la rutina. Es así que los ciudadanos se transformaban de manera imprevista en espectadores cuya sensibilidad era afectada por las distintas acciones emprendidas, ya sea la música, el fuego, los objetos, las estructuras de metal, los personajes, la danza y, en definitiva, un universo moxheliano propio de fuerza onírica. La idea de Wyrobnik no era la provocación efectista, sino la reacción

sensible e individual de los sentidos, generar curiosidad, pensamiento y ensoñación, un recuerdo estético y no simple diversión (comunicación personal, 17 de abril de 2017).

El caso de *En la Torre* es una demostración precisa de la estética performativa que analiza Fischer-Lichte (2011) cuando se refiere al desvanecimiento de los límites de las artes en donde el teatro, la literatura, la música, la danza, las artes visuales y otras tantas, se llevan a cabo “en y como realizaciones escénicas” (p.45) y luego agrega: “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores” (p.45).

8.2. El Cabildo de Montevideo

A partir de la recepción que hubo con la presentación performática en la Iglesia Evangélica Alemana en el último fin de semana de mayo de 1993, la compañía Moxhelis duplicó la propuesta dos semanas después, a mediados de junio, cambiando de lugar escénico. Se hizo en el Cabildo de Montevideo y sin invitaciones previas, a puertas abiertas para los transeúntes que circulaban por el lugar, donde cientos de personas asistieron al convivio teatral. Se realizaban las escenas que ya se habían hecho en la Iglesia, pero esta vez sin guía que condicionara el recorrido. Cada espectador construía su trayectoria y tenía la posibilidad de concentrarse, saltarse o repetir determinada escena.

Aunque un performance (ceremonia, espectáculo, evento) se repita, nunca sucede de igual manera. El acto, aunque supuestamente idéntico, cambia según la disposición del artista, el público, el momento y el contexto histórico. Por esa razón, el performance —a diferencia de la literatura o las Artes plásticas, por ejemplo— resiste la fetichización del ‘original’. A diferencia de una pintura, no existe un performance ‘original’. Aunque algunos movimientos y gestos tienen una historia de uso que se puede repetir o citar (como el *gestus* de Brecht), siempre se reactualizan en el *ahora* de la reiteración. (Taylor, 2016, pp.144-145)

La cita muestra lo único del acontecimiento performático, a pesar de que se repita en condiciones similares, y más aún cuando se trata de un cambio espacial y temporal como es el caso de Moxhelis. El cambio temporal porque se realizó quince días después de lo sucedido en la Iglesia y espacial porque el Cabildo implicaba un cambio de la escena.

El crítico Alfredo Torres (1993a) publicaba en *Brecha* la nota “Un ritual deslumbrante” que transcribimos, casi en su totalidad, por la densidad analítica y conceptual al momento de relatar el acontecimiento performático de Moxhelis en el Cabildo de Montevideo:

El siglo que agoniza parece estar generando, en los cada vez más abiertos territorios de las artes visuales, una casi radical confrontación. En un extremo, el aprovechamiento adictivo, desenfrenado, de una tecnología cotidianamente desarrollada. En el otro, un retorno a la ritualidad, a las esencias animistas, a sus valores arcaicos, tanto en lo formal como en lo conceptual. La primera opción alcanza un mayor predominio, aunque no restrictivamente, en los grandes centros. La segunda, tampoco de manera restrictiva en la periferia. Las razones resultan hasta groseramente obvias.

La aletargada, monocorde Montevideo, ha visto aparecer (con asintomática frecuencia) ejemplos más o menos afortunados de esa segunda postura. Hasta ahora no trascendían la creación en solitario o el uso de disciplinas creativas decidida o parcialmente convencionales. El grupo Moxhelis supera individualismos, fusiona modos creativos varios para concertar un ritual profano, impresionantemente seductor, tremendamente necesario. Reminiscencias circenses, teatralidad, textos de perfecta integración, objetos, música (una banda ejecutando un rock vigoroso, letánico y sin embargo, continuamente cambiante). Todo lo imaginable al servicio de dos objetivos esenciales: conmover cuidando la provocación de atrapantes climas sensibles y atendiendo una visualidad profundamente imaginativa.

Lo más sorprendente, lo más estimulante, es que si se insiste en la torpeza de diseccionar la experiencia, no se encontrará nada demasiado original (a esta altura de la historia: ¿existirá algo prístinamente original cuando de arte se trata?). Pero es la suma, la confluencia de elementos conformantes, lo que concede su remarcable singularidad. Ese todo, que se inicia antes de ingresar al ámbito elegido como templo, funciona de maravilla. A mí me tocó disfrutarlo en el Cabildo. Contra el cordón de la vereda ya me aguardaba una enorme y maltrecha forma de bomba (objeto freudianamente fálica o carente de todo anecdotismo según se prefiera). En el patio, seis o siete tanques con fuego, los músicos, una larga escalera metálica. En ella, uno de los integrantes del grupo trabajó con su cuerpo en un difuso ejercicio que aproximaba acrobacia con gestualidad erótica. A veces, ascendiendo, reptaba sensualmente. Al descender, se tensaba en espasmos de sutil ambigüedad. La música sonando como si quisiera acceder a la saturación auditiva y precaviéndose muy bien de no lograrla. Otros integrantes paseaban, bailaban, ofreciendo una bebida dulzona, trasegaban cosas. Todos con un vestuario sorprendente, fantasiosamente creativo, caracterizador evitando la redundancia.

Después, los iniciados seríamos guiados por un carismático, apacible bufón, deteniéndonos en los distintos altares. En el primero un varón peinaba con lánguida metodividad a una hermosa muchacha. ¿Emblemático hedonismo? ¿Irónica sacralización de conductas cotidianas? ¿Trampa para intelectuales sesudos? En el segundo, un alquimista-brujo pergeñaba una aromática mezcla. El pequeño, cambalachesco laboratorio, incluía desde una vulgar estufa a cuarzo hasta exóticos, imprevisibles recipientes, pasando por un papel plagado de extrañas, indescifrables fórmulas. ¿Brebajes mágicos? ¿Hechizo de poder sobrenatural? ¿Fina burla de la racionalidad científica en contraposición al conjuro inexplicable? En el tercero, tres muchachos ejercían trabajos manuales. Uno se aplicaba, creo, ordenando formas

metálicas. Otro soldaba, inmerso en una fuente de luminosas chispas. El tercero simulaba construir el esqueleto de un maniquí-robot. Tras ellos, tres televisores escalonaban sus distintas dimensiones. Dos de ellos emitiendo imágenes distorsionadas, el otro sin emitir. ¿La alienación del trabajo? ¿Metáfora sobre la progresiva maquinización del ser humano? ¿Los ojos, aún ciegos, de las pantallas televisivas vigilando nuestras rutinas? Finalmente se llega al gran libro sagrado del tiempo. Descomunal, dos oficiantes voltean sus hojas-objetos sobre altas guías de metal. De una rara belleza, misterioso en sus mensajes, elusivo a cualquier desentrañamiento ascéticamente intelectual. ¿Invocatorio de nuestro mundo interior, el mundo de nuestros sueños, de nuestras fantasías? ¿Apelación a nuestra cada vez más mutilada capacidad de fabular irrealidades? ¿Reivindicar la necesaria locura poética que el hombre ha relegado tras otras locuras peligrosamente aceptadas? El lector comprobará que he elegido no contestar ninguna de las preguntas; éstas u otras que puedan abrirse hacia otros significados. Me reservo (le reservo si la experiencia se repite y procura participar) el intransferible milagro de comunicación sensible que cada respuesta pueda contener. Quizás como forma de no desguarrecer totalmente el encantamiento.

(...) Sucede que es una experiencia creativa emprendida por jóvenes, con códigos manejados por los jóvenes, con una visualidad joven, y destinada a ese sector perpetuamente postergado por una cultura de solemne veteranía.

Moxhelis brinda la oportunidad de una estupenda, impactante revancha.

Por eso mismo, y lejos, muy lejos, de incurrir en consejos paternalistas, siento que estos rituales deben involucrar públicos más vastos, superando la intencional subterranidad de la propuesta. Salir a la calle y sacudir Montevideo con “un aire extrañamente cálido” (frase de un texto incluido en el gran libro). Si tal cosa sucede, tenga la edad que tenga, arrase con sus prejuicios, con su temor al ridículo. Si ve una destartalada camioneta que dice Moxhelis, averigüe cómo hacer para incurrir en el delirante ritual. (p.24)

Esta reseña del espectáculo de Moxhelis analiza la dimensión performática de las acciones de los moxhelianos en el contexto cultural de fin de siglo en el Uruguay. Si tenemos en cuenta las reseñas críticas de Irigoyen, Peveroni y Torres, tanto para la Iglesia como para el Cabildo respectivamente, se puede apreciar el impacto que significó la aparición de Moxhelis en el ámbito cultural del país, es decir, en su territorialidad topográfica, implicando un mojón trascendente en el trabajo estético del *performance art*. La lectura de la extensa reseña analítica realizada por Torres expone varios de los puntos que he indicado en esta tesis con respecto a la estética moxheliana como una yuxtaposición de diversas estéticas como la circense, la retrofuturista, lo pos-industrial y lo vanguardista, y por otro lado, descubre las multiplicidad disciplinaria de los moxhelianos y el potencial de la dimensión simbólica de las imágenes creadas por el grupo.

Como espectadores críticos de los espectáculos inaugurales de Moxhelis, ellos nos ofrecen una mirada analítica y profunda, construyendo un relato para la posteridad,

que nos acerca a nosotros a imaginar y especular sobre el mundo *mágico y misterioso* de Moxhelis. Con respecto a lo que expongo, me parece pertinente citar a Cornago (2009):

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. Se trata de un acercamiento muy diferente al de la literariedad, pues un texto, ya sea en su sentido estricto como texto escrito, o en sentido figurado, como texto escénico, cinematográfico o cultural, existe al margen de quien lo mira. Es una realidad sostenida por una determinada estructura que cohesionan sus elementos y que no necesita el ser mirado por alguien para poder existir, sí quizá para ser leído o interpretado, pero su existencia es previa al momento de la interpretación. Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad. (p.5)

La perspectiva subjetiva de cada crítico construye fragmentariamente la narración del espectáculo. A partir de sus experiencias convivenciales con las performances del colectivo teatral, sus crónicas periodísticas nos aproximan a la teatralidad de Moxhelis, aunque sabiendo nunca poder recuperar del todo ya que es un fenómeno que por su propia naturaleza no es capturable completamente.

Sin embargo, a pesar de la frase de Torres (1993a) “si se insiste en la torpeza de diseccionar la experiencia, no se encontrará nada demasiado original” (p.24), me niego a abandonar la posibilidad de analizar-diseccionar un fenómeno teatral performático que ha desprendido tales reseñas, además de cuestionar y dudar que el hecho de analizar los elementos constitutivos de los espectáculos performáticos de Moxhelis implique descubrir que fue algo “nada demasiado original” (p.24).

8.3. Las performances en el pub Amarillo

Las intervenciones de Moxhelis en el pub Amarillo (Avenida Rondeau 2477 esquina General Luna) en 1993 fueron registradas fotográficamente y audiovisualmente (Figura 10). Desde hace unos años se encuentra en etapa de posproducción el documental *Amarillo* de los realizadores Eduardo Lamas y Gabriel Richieri, el primero fue un espectador sumamente cercano al grupo y el segundo uno de los miembros fundadores,

además ambos fueron los dueños de dicho pub mítico del *under* montevideano. Pude acceder a ver las escenas de Moxhelis en Amarillo por gentileza de Lamas, el cual además me facilitó registros audiovisuales del grupo en los desfiles por Montevideo. Estas performances constituyen algunas de las acciones que realizaban los moxhelianos con el fin de recaudar fondos económicos para poder sustentar los requerimientos de sus proyectos artísticos. Igualmente, dichas performances en el pub Amarillo resultan interesantes de investigar porque no abandonaban su estética y la demostración de sus habilidades técnicas y artísticas. En ese sentido, Amarillo significó un lugar de convergencia de propuestas liminales y por fuera del ámbito comercial de varios artistas, además de Moxhelis, como el dúo Suárez y Troncoso, Con perdón de los presentes, la poesía en vivo de Marosa Di Giorgio y bandas de rock *under* como Los Chicos Eléctricos y Buenos Muchachos, entre otros.



Figura 10. Invitaciones del pub Amarillo. Pases con descuento para las fiestas performáticas de Moxhelis (1994). Archivo personal de Magdalena Brezzo.

8.4. Las fiestas de Moxhelis

Una de las formas que tenían de adquirir dinero para solventar el futuro espectáculo de *Las Expediciones* fue la realización de fiestas a modo de *happenings* que se hicieron tanto en el pub Amarillo como también, según cuentan algunos de sus miembros, en terrenos descampados de la ciudad. Las fiestas de Moxhelis se caracterizaban por la música de rock, postindustrial y electrónica, además de la venta de bebidas alcohólicas que preparaban ellos para generar mayores ganancias. De acuerdo al relato de los moxhelianos, fue una etapa de exploración de la libertad total y absoluta, sin restricciones, evitando cualquier tipo de normativa censora.

En cuanto a la irrupción de lo performático en el espacio público, afirma Taylor (2016): “Casi desde su inicio, *performance art* se define como un acto efímero, como una interrupción, una provocación, en el espacio público” (p.71). Las fiestas de Moxhelis, entonces, también se encuadran en esta intención de explorar nuevas manifestaciones de la conexión entre la praxis vital y las acciones artísticas.

Las prácticas liminales que desde el arte se arriesgan a intervenir en espacios públicos, insertándose en dinámicas ciudadanas, o las que se construyen en zonas intersticios donde son atravesadas por lo real; como aquellas otras que se generan colectivamente fuera de la esfera artística, trascienden la dimensión contemplativa, y más allá de sustentar una estética de la participación ponen en acción “utopías de proximidad”. (Taylor, 2016, p.191)

Los espacios vacíos, abandonados, los baldíos que pulularon en gran cantidad en tiempos posdictatoriales en Montevideo, fueron reutilizados por los moxhelianos en acciones que recuerdan *la filosofía del trash art*, en cuanto a recuperar aquello que ha quedado inutilizado por la sociedad y resignificarlo con un sentido estético. Esos campos baldíos recuperados efímeramente como zona de fiestas fugaces, como eventos ocasionales, son también manifestación de esa estética post-apocalíptica afín al retrofuturismo moxheliano.

8.5. *Las Expediciones*

MOXHELIS regresa de una larga expedición por tierras desconocidas. Luego de una gran búsqueda lograron atrapar una Quimera. Ella está bien segura en una inmensa jaula de hierro. Ahora MOXHELIS sale a todas las ciudades del país para mostrarla. Un carro tirado por hombres abre el desfile, sobre él, alguien marca el ritmo de la marcha con un gran tambor metálico, a su espalda arden tres tanques con fuego. Detrás, lo sigue el gran carro, donde viene atrapada la Quimera. La jaula cuelga del centro del vehículo, moviéndose hacia los lados. Delante, una mujer conduce. Desde arriba se desprende un humo intenso. A ambos lados, varios caminan al ritmo de la música, controlando la marcha. Más atrás, otro carro lleva los músicos y por último, un carro como el primero, cierra el desfile. (“Moxhelis: original espectáculo llega hoy”, 1993, p.1)

El objetivo central de Moxhelis en su primera etapa consistió en llevar a cabo *Las Expediciones* que eran una especie de desfiles singulares en el que se entremezclaban distintas disciplinas artísticas como la música, la danza, la performance (como por ejemplo, el esfuerzo físico de arrastrar los carros o la manipulación del fuego), el diseño de los artefactos creados (sobresaliendo la figura de *La Quimera*) y el vestuario. A partir de esa combinación de acciones artísticas se apelaba a convocar la participación de espectadores a lo largo de su recorrido, ya sea con la mirada y la audición, como también a algunos se los incluía para que tiraran de los carros durante el trayecto. Cuando consiguieron un monto de dinero aceptable para los gastos de producción del espectáculo gracias al mecenazgo de la empresa Pepsi y llevar a cabo su propuesta por los distintos departamentos del país, invirtieron en la compra del ómnibus, chatarra, objetos en desuso, elementos para reconfigurar el vestuario y la estadía en el ex-frigorífico del Cerro como lugar para concentrarse, convivir e idear el armado de *Las Expediciones*. Hay que tener en cuenta que Moxhelis estaba integrado por veintiuna personas que trabajaban directamente, además de colaboradores ocasionales y otros eventuales, por lo que movilizar a todo el grupo por el interior del Uruguay implicaba un esfuerzo excepcional.

Los carros que conformaron *Las Expediciones* eran tirados, mediante un sistema de cadenas y poleas, por moxhelianos principalmente aunque también por ciudadanos de a pie que eran invitados a participar de la experiencia. Los ciudadanos que minutos antes no sabían lo que iba a suceder en el espacio público, se convertían de un momento para el otro en parte del espectáculo, dando de sí la fuerza para cinchar de los carros de metal durante una hora aproximadamente por las calles de su pueblo o ciudad. Es así que el espectáculo se volvía un juego de participación colectiva que no quedaba en mero

entretenimiento porque participar del mismo significaba el esfuerzo sacrificado del cuerpo que entraba en acción performática. El espectáculo promovía una estimulación sensorial para los espectadores, a través de la música, el fuego, los carros, el vestuario y la percepción de *La Quimera*.

El espectáculo de *Las Expediciones* se asemejaba en su *poíesis* a lo que hacían en los desfiles por algunos de los barrios de Montevideo, aunque en lo que refiere al convivio y la expectación se marcan diferencias sustanciales en cuanto a la percepción que implicaba para ciertos pueblos y ciudades del interior del país la llegada repentina e irrupción de los Moxhelis atravesando sus calles, vistos estos de manera festiva y exóticamente, mientras que en Montevideo el grado de sorpresa tuviera menor impacto en comparación con aquellos, según nos cuentan algunos moxhelianos. El hecho de que *Las Expediciones* sucedieran de forma imprevista en el espacio público de las calles principales de pueblos y ciudades del interior de Uruguay, así como también que las realizaran en zonas de pobreza económica, nos muestra un acercamiento del artista hacia el público, del espectáculo hacia el espectador. Vale decir que lo imprevisto del espectáculo, hace que sea inmediata la instancia de transformación de individuo a espectador.

La cronología completa del itinerario de *Las Expediciones* ha resultado hasta el momento difícil de reconstruir en su totalidad, aunque sí puedo afirmar que comienzan a finales de la primavera de 1993 hasta el verano de 1993-1994. En mayo de 1994, los fundadores de Moxhelis, Luna y Wyrobnik viajan a instalarse en Francia durante un año aproximadamente. La gira de *Las Expediciones* comienza desde la primavera de 1993 por departamentos como Soriano, Artigas, Lavalleja, Florida durante los meses de octubre y noviembre. Esta información fue extraída de acuerdo a los artículos de prensa del interior del país. A pesar de ello no he podido completar todo el itinerario. Incluso, algunos moxhelianos afirman que el inicio de *Las Expediciones* fue en setiembre de 1993 en el barrio montevideano del Cerro con un desfile inaugural, a modo de agradecimiento por haber estado meses ocupando el frigorífico abandonado de esa zona. Sin embargo, es un dato que otros moxhelianos no recuerdan con exactitud. Seguidamente, de acuerdo a documentos brindados por los moxhelianos, recabamos los siguientes datos de los barrios, las fechas y las calles (en ese orden) de presentación de la performance del desfile en Montevideo:

- Parque Rodó- Pocitos, el 04 de diciembre a las 20:00 horas: comienzo en el tren fantasma de Parque Rodó, 21 de Setiembre, José Ellauri, Avenida Brasil, Rambla República del Perú, Explanada de Benito Blanco y Buxareo.

- Centro, el 07 de diciembre a las 16:30 horas: Plaza Independencia, Av. 18 de julio, Explanada del Obelisco.

- Cerro, 11 de diciembre a las 20:00 horas: Yupes y Carlos María Ramírez, Carlos María Ramírez, Avenida Dr. Santín Carlos Rossi.

- Goes, el 17 de diciembre a las 17:00 horas: Estación Goes, General Flores, Palacio Legislativo, Avenida Libertador, Estación AFE.

Del circuito de presentaciones de Moxhelis en la temporada de verano de 1994 también pude reconstruir la gira por los departamentos de Canelones, Maldonado y Rocha, en las siguientes ciudades:

- Enero: viernes 7 (Atlántida), jueves 13 (Piriápolis), jueves 20 (Maldonado), domingo 23 (Punta del Este), viernes 28 (La Paloma).

- Febrero: jueves 3 (La Paloma), miércoles 9 (Punta del Este), sábado 12 (Punta del Este), sábado 19 (Piriápolis), sábado 26 (Atlántida). (Moxhelis, 1994).⁷

Los moxhelianos viajaban todos juntos en el ómnibus antiguo que habían comprado. Cuando llegaban a las distintas zonas, pueblos o ciudades, acampaban en donde les parecía más conveniente, generalmente buscaban lugares abiertos y amplios en los cuales establecían campamentos que, según las descripciones de ellos, mantenían la estética de sus espectáculos, es decir, una línea estética circense, retrofuturista, post-apocalíptica, que generaba la curiosidad, la sorpresa y la extrañeza de los habitantes del lugar. Las estéticas retrofuturistas tuvieron su mayor difusión a partir del campo cinematográfico con películas de ciencia ficción distópicas como *Mad Max* o *Blade Runner* como expliqué en el capítulo sobre la estética moxheliana y en el apartado dedicado al retrofuturismo. Aunque también estos aspectos se encuentran en la literatura, comics de culto y series televisivas. Dicha estética expone una mezcla entre el progreso tecnológico y científico, la conservación y distorsión de estéticas del pasado y el devenir del ser humano en esas coyunturas inventadas, asimismo aparece asociada a distopías

⁷ Ver Anexo.

apocalípticas. Entre algunas de las estéticas retrofuturistas se encuentran el *steampunk* y el *cyberpunk* con las cuales Moxhelis mantuvo conexiones ya que estas modalidades mezclan elementos provenientes de la tecnología y la mecánica con imágenes primitivas, arcaicas, enmarcadas por una naturaleza agresiva. En el *steampunk* la tecnología a la que se recurre es a la surgida en el período victoriano, pero adaptada con los avances de la técnica y mecánica de fines del siglo XX. El *steampunk* tuvo su origen a partir de la década de 1980 y se basó en relatos literarios como, por ejemplo, los de Julio Verne (Prieto Hames, 2016). Pascal Wyrobnik nos confirmó su gusto literario por dicho autor e incluso su literatura motivó el último espectáculo moxheliano *Viajes extraordinarios* (2002).

La poética de *Las Expediciones* estaba configurada a partir de la presencia de cinco carros tirados por moxhelianos y algunas personas del público a través de un sistema de cuerdas y poleas (Figura 11). En un carro iban los músicos (guitarra, bajo y batería) produciendo una música de rock industrial/postindustrial, sobre una base repetitiva pseudo-punk. En otros carros iban unos tanques prendidos fuego en su interior con moxhelianos realizando escenas semejantes a un ritual apocalíptico.

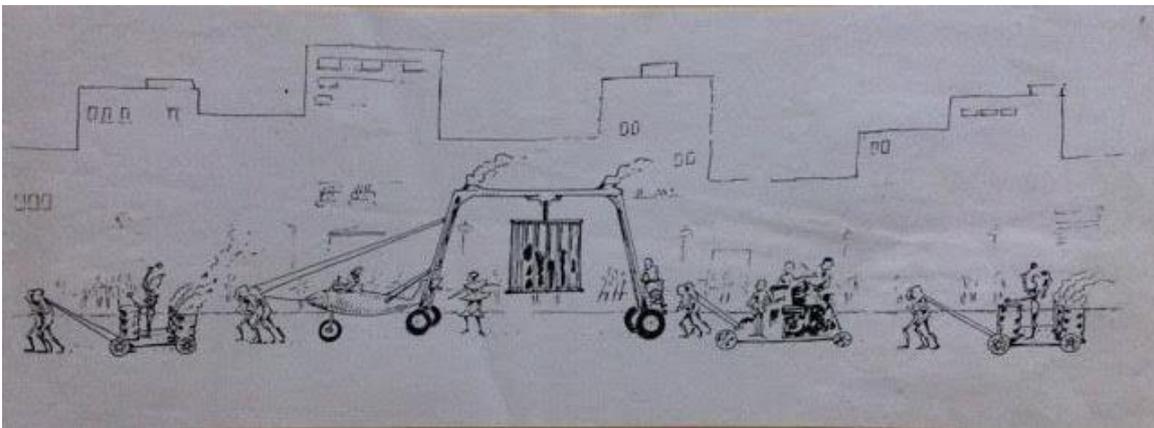


Figura 11. Dibujo de *Las Expediciones*. Diseño de Oscar Scotellaro.

Un carro era una simulación de un avión con una moxheliana, Daniela Luna, a cargo que parecía guiar la expedición (Figuras 12 y 13). Detrás en un carro estaba custodiada *La Quimera*, en la que se visualizaba una jaula y dentro de ella una alegoría semejante a un ave, construida a partir de objetos de metal y chatarra; varios moxhelianos tiraban y se esforzaban por cuidar a *La Quimera*. Otros integrantes iban danzando a lo

largo de todo el espectáculo desde la cabeza del desfile hasta la parte trasera, bailando de un lado al otro, sin parar (Gillman, comunicación personal, 05 de julio de 2017).



Figura 12. El avión moxheliano 1. En la imagen Daniela Luna. Foto de Magela Ferrero.



Figura 13. El avión moxheliano 2. En la foto se visualiza al avión junto a *La Quimera*. Foto de Magela Ferrero.

El vestuario de los moxhelianos consistía en unos mamelucos obreros, algunos azules y otros rojos, adornados estéticamente con una influencia retrofuturista como hemos indicado.

La música tenía una base de rock a partir de la guitarra, el bajo y la batería, aunque el sonido combinaba entre la electrónica de la era post-industrial y el punk. En la era post-industrial se empezó a producir una música que utilizaba los aportes sonoros de la electrónica y la informática en medio de centros urbanos en donde la juventud presentaba rasgos de precariedad por causas económicas y sociales (Asensio Llamas, 2004). En el caso de la música producida en *Las Expediciones*, nos encontramos que a partir de la base de guitarra, bajo y batería, se reproducían sonidos semejantes a la música industrial, así como ciertos rasgos redundantes del ritmo del punk.

Asimismo, vale reconocer el vínculo de Moxhelis con lo circense, ya sea porque ellos en su carta de presentación se referían a una especie de circo moderno que abandonaba la carpa y la sustituía por el ómnibus, sino que además en su preparación y entrenamiento físico estaban presentes habilidades y técnicas circenses. El circo clásico se ha caracterizado por combinar el circo tradicional con elementos de las artes escénicas como el teatro y la danza (Alcántar et al., 2013).

La Quimera nos resulta una imagen central como elemento de la *poíesis* y como metáfora a decodificar con múltiples interpretaciones posibles y ninguna cerrada absolutamente. Según la Real Academia Española, *quimera* significa en sus tres acepciones: “1. En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. 2. Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo. 3. Pendencia, riña o contienda”. Con respecto a la primera definición, no hay coincidencia de la figura externa entre el animal de la mitología clásica y la especie de ave construida por los Moxhelis, aunque nos quedamos con la idea central de un animal mítico. En la segunda definición sí encontramos la señal que nos potencia la interpretación de la *poíesis* del espectáculo, la de la imaginación como estandarte. Mientras que la tercera acepción puede adecuarse si observamos a las performances de Moxhelis como un acto de contienda con la escena teatral tradicional uruguaya que estaba instaurada. Igualmente nos interesa la segunda acepción, ya que la idea de quimera como un sueño irrealizable que, sin embargo las personas arrastran, empujan, custodian y se esfuerzan por llevar hacia adelante, nos

parece una sugerente metáfora de los deseos y fantasías en las vidas de los seres humanos. En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier (1986) aparece una característica simbólica de la quimera que nos parece pertinente de transcribir porque en cierta medida conjuga las tres acepciones de la RAE y, al mismo tiempo, nos habilita a imaginar una significación de *La Quimera* moxheliana. Dice Chevalier (1986): “Según la interpretación de Paul Diel (DIES, 83) la quimera es una deformación psíquica, caracterizada por una imaginación fértil e incontrolada; expresa el peligro de la exaltación imaginativa” (p.866). *La Quimera* moxheliana presentaba una idea ambigua, ya que por un lado, parecía ir prisionera en una jaula, en alusión a los sueños atrapados, pero al mismo tiempo se la podía visualizar siendo custodiada por los moxhelianos que la cargaban y arrastraban con esfuerzo físico a lo largo del trayecto. Libertad y prisión simultáneamente, como síntoma del sujeto de esa territorialidad topográfica que está aprendiendo a vivir en democracia.

8.5.1. *La Quimera* moxheliana y sus conexiones transtextuales y transmediales

Dentro del repertorio de artefactos diseñados por Moxhelis para formar parte de *Las Expediciones* posee un valor central *La Quimera* (Figura 14), no solo por su ubicación en medio del desfile y su custodia como algo sagrado por parte de los moxhelianos, sino también por el atractivo que implicaba un objeto que no tenía una referencia denotativa transparente para los espectadores.



Figura 14. *La Quimera 2*. Artefacto onírico. Foto de Magela Ferrero.

La Quimera moxheliana era una especie de animal semejante a un pájaro metálico conformado por trozos, fragmentos, de varios metales de distintas procedencias, difíciles de determinar en su gran mayoría, pero que reunidos, manipulados y transformados estéticamente, a modo de collage vanguardista dadaísta, constituían esa ave metálica que fuese el objeto escénico central del espectáculo. La denominación de ave o pájaro puede resultar ciertamente caprichosa y lo justifico solamente por la presencia de alas en el objeto metálico, es decir, mi argumento para tal nombramiento se reduce a una operación metonímica y nada más que eso. Cabe agregar que, si bien el resto de los artefactos tenían una dimensión connotativa simbólica o presentaban ciertas ambigüedades (el avión moxheliano que para algunos era un torpedo o cohete o nave, por ejemplo), su quehacer interpretativo resultaba más accesible de decodificar que *La Quimera* moxheliana. Sin embargo, el caso de *La Quimera* tenía otras complejidades interpretativas que al mismo tiempo convertían al objeto en un elemento seductor, atractivo y enigmático. Por ende, *La Quimera* es un objeto escénico central en la escena de la performance del desfile. Dice Pavis (s/f) con respecto al objeto escénico:

Objeto escénico es un término que los escritos críticos tiende a reemplazar los de *utilería* o *decorado*. La neutralidad, incluso la vacuidad del *objeto* explica su éxito en la descripción de la escena contemporánea, que participa del decorado figurativo, de la escultura moderna y de la plástica animada de los actores. La dificultad en establecer una frontera distintiva entre el actor y el mundo, la voluntad por aprehender integralmente la escena y de acuerdo con su modo de significación, llevaron al objeto al rango de *actante* primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, materiales o grados de realismo, tendría poco sentido, pues el objeto varía en función de la dramaturgia empleada, se integra –si se lo utiliza bien– en el espectáculo, del que es soporte visual y significante esencial. (p.337)

Al igual que todos los artefactos y objetos diseñados para el desfile expedicionario, *La Quimera* fue elaborada en los talleres de trabajo y convivencia diaria en el frigorífico abandonado del Cerro, a partir de la manipulación, reelaboración y transformación de metales que habían comprado en una chatarrería, así como también recolectado en sus recorridos por la ciudad y de elementos metálicos que encontraron en su estadía en el frigorífico. Por ejemplo, en el abdomen del símil pájaro metálico prevalecen un centenar de chapas metálicas con un número grabado en una de sus caras que originalmente identificaban a los trabajadores del frigorífico y que su reutilización sirvió para darle corporeidad al ser mítico alado. Es así que este objeto escénico es un

ejemplo del trabajo estético de los moxhelianos vinculado al *trash art*, en el sentido de reconversión de objetos en desuso o que han perdido su función inicial y que mediante la manipulación artística con un fin estético pasan a cumplir una nueva función o utilidad. *La Quimera* moxheliana es un *ready-made* asistido en términos de Duchamp (Alvar Beltrán, 2017, 93), es decir, a partir del encuentro con objetos industriales, metálicos, abandonados o vendidos como chatarra, se los ha reconsiderado, descontextualizado y transformados en una nueva entidad estética y además otorgándose un nombre distinto al de los fragmentos originales. Pero también posee un aspecto surrealista en tanto presenta su carga onírica en el juego de yuxtaposición de fragmentos, encontrados azarosamente y combinados para provocar una ilusión que rememora al inconsciente y el mundo de los sueños. Alvar Beltrán (2017) citando a Guijón sobre su exposición “El objeto surrealista” que dice:

El objeto encontrado tiene la función de prolongar el efecto del sueño en ese territorio fronterizo que las palabras constituyen entre el sueño y la vigilia, en ese “aquí y en otro lugar” (...) En efecto, el hallazgo es “reencuentro” en el sentido de que su espera real representa también lo que el sueño ha liberado y hecho posible: el objeto inventado en el trabajo onírico y después perdido en el traumatismo del despertar es re-inventado en el hallazgo a través de un trabajo específico sobre el lenguaje. (p.121)

Según denominaba Salvador Dalí, algunos de estos objetos surrealistas poseen una función simbólica (Gowing, 2001, 48) y que Rosalind Krauss (2002) señala que pueden provocar en el espectador una “proliferación metafórica” en la que se desarrollan una “larga serie de asociaciones narrativas” (p.130). Considero que *La Quimera* (Figura 15) de Moxhelis coincide con esta idea de Krauss en cuanto a que el espectador que se encontrara sorpresivamente o no con el desfile y con el objeto del ave inserto en él, ya sea que conociese el nombre del ensamblaje en cuestión o le fuese desconocido, estaba - sin embargo- convocado a realizar una operación metafórica. En esta línea de pensamiento, resulta sustancial cuando Krauss (2002) indica que:

Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador, le invitan a traer a la conciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objetos ha de estructurarse en términos de las condiciones temporales propias de la fantasía. El encierro provocado por el “objeto surrealista” es, por tanto, el de dos arcos temporales de carácter narrativo, pero que (a diferencia de la ficción

tradicional) soportan unos efectos que no se pueden anticipar y unas causas previamente ignoradas. (p.130)



Figura 15. *La Quimera 3*. El objeto simbólico dentro de la jaula de metal.

Foto de Magela Ferrero.

Me introduzco, entonces, a desentrañar de a poco, cautelosamente, la narración fantástica que emerge de *La Quimera*.

En notas de prensa para periódicos del interior se reiteran las declaraciones de los moxhelianos que cuentan un relato mítico y mágico en el que ellos perseguían una quimera y que una vez que la encontraron debían cargar con ella. Esa breve anécdota de naturaleza fantástica sirve como puntapié de una narración imaginaria transformada en performance que sostiene a todo el argumento del desfile: los moxhelianos cargan con una quimera, la arrastran, la cortejan, la exponen, la idolatran pero sobretodo la cuidan como un objeto sagrado al que le rinden tributo.

Las Expediciones cobran el valor simbólico de un ritual trascendente que repiten en cada ciudad y pueblo como parte de un deber ser ontológico que desdibuja las fronteras del espectáculo concreto de la performance. De hecho, el espectáculo no tenía un inicio ni final cierto. Los moxhelianos anunciaban que el desfile comenzaba –generalmente– sobre las 21 horas, pero que el espectáculo ya se iniciaba desde el

momento que llegaban al lugar de partida y comenzaban a armar, encastrar y enganchar los artefactos y carros a la vista del público, tres horas antes de emprender el camino, es decir, cercano a las 18 horas. Parte de la peripecia era invitar a espectadores curiosos a participar del desfile colaborando con el arrastre de los carros. Hacia el final del trayecto, desarmaban todo nuevamente bajo la mirada del público y subían los accesorios al ómnibus moxheliano rumbo a la próxima ciudad en que continuarían con la misión de la expedición. La impresión de una peregrinación infinita le otorgaba aún más el aura mágica y de ensoñación de toda la propuesta artística: personajes retrofuturistas, surrealistas, de un tiempo indeterminado que marchaban con su quimera a cuestas por los caminos del país.

El objeto de *La Quimera* (Figura 16) poseía, por lo menos, dos campos semánticos de significación para los espectadores. En primer lugar, el campo semántico relacionado con el mito griego de la Quimera como sustento de un relato mítico antiguo que impregnaba la acción performática del desfile con un pasado remoto y legendario. En segundo lugar, el campo semántico que resignifica al concepto de *quimera* como sinónimo de sueño, ideal, utopía. Y tal vez, cabría un tercer campo de significación que es el hermético, circunscripto a la interpretación libre de cada espectador y su horizonte de expectativas.

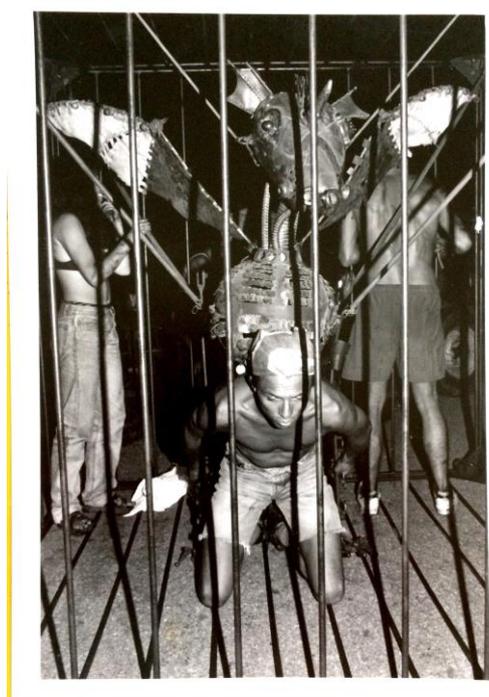


Figura 16. *La Quimera* 4. Moxheliano cargando el artefacto a sus espaldas.

Foto de Magela Ferrero.

La figura de la Quimera según la mitología griega se refiere a un monstruo híbrido, hijo de Tifón y de Equidna, cuya estructura morfológica está conformada por cuerpo de cabra, cabeza de león y cola de serpiente o dragón. A veces, la descripción física del ser mitológico es expuesta con tres cabezas, cada una de ellas correspondiente al león, cabra y serpiente. En general, es vinculada con el elemento del fuego por ser una de sus armas para aterrorizar. Lo interesante de su descripción física es que su anatomía está estructurada bajo la idea de hibridez. Está conformada por partes de animales reales (a excepción de la versión que nombra al dragón), ya sea la cabeza, cuerpo y cola de distintos animales o la versión que sugiere tres cabezas de los mencionados animales. Según la mitología griega, de su unión con el perro de dos cabezas Ortro, nace otro monstruo híbrido: la Esfinge. El objeto *La Quimera* de los Moxhelis recupera esa idea de estructura híbrida al ser una pieza que surge del montaje y ensamblaje de metales de distintas procedencias en donde se puede visualizar sus diferentes partes y, simultáneamente, conforman todas juntas una imagen nueva, la de *La Quimera* moxheliana en sí que rememora a aquellas que le precedieron aunque esta se presenta en una nueva versión.

Asimismo, *La Quimera* moxheliana comparte con la mítica de los griegos, la presencia del fuego con su correspondiente dimensión simbólica. Si el fuego del monstruo híbrido es destructor y abrasador de las poblaciones y animales, el fuego que acompaña a *La Quimera* de Moxhelis es guía e ilusión creadora de emociones en el contexto del espectáculo. Sin embargo, a pesar de esta analogía entre las estructuras híbridas de ambas Quimeras, el alcance de la leyenda griega no afecta en sí a la performance, sino que queda como una referencia marginal para aquellos que conocen sobre la figura mítica. Lo que sí tiene una mayor afectación en la poética del espectáculo es el significado atribuido al concepto de quimera posteriormente. A partir de este proceso de expansión de significados del término es que se produce una serie de transtextualidades y transmedialidades entre la pieza del colectivo performático y sus antecedentes míticos, pictóricos, escultóricos y literarios. Por lo tanto, a partir de la presencia del objeto escénico de *La Quimera* y más allá de que quedara explícito su nombre o no para el espectador de aquel momento, hay de por sí en la propia pieza metálica moxheliana, ya sea desde su concepción, creación y nominación, una “trascendencia textual” (Genette, 1989, p.9) que la vincula con las otras Quimeras anteriores que sirven como antecedentes. Asimismo, el artefacto moxheliano en tanto

medio se trata de una escultura metálica elaborada en base a la recomposición de materiales y, por ende, es un nuevo medio de presentación del doble concepto de quimera, en tanto ser mitológico como de sueño imposible, distinto a los antiguos medios en que se nos ha presentado a la humanidad las versiones de la Quimera. En cuanto al concepto de transmedialidad, dice Alfonso de Toro (2008):

(...) este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios -en un sentido reducido del término «medios» (video, películas, televisión)-, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los géstales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo «trans» expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medias. (p.102)

Tomando la idea derreideana de que todo signo es texto inmerso en su contexto y sumando la idea de textos mediales que utiliza Alfonso de Toro (2008), a partir de la concepción de Jürgen Müller (1996), cuando define: “El «texto medial» no debe por esto entenderse como una expresión lingüística, sino simplemente como cualquier tipo de expresión que se hace en un contexto determinado (pinturas, tonos, música, ruidos, luz, cuerpo...)” (p.104) es que se analiza al objeto escénico de *La Quimera* moxheliana en sus posibles significaciones en virtud de los lazos transtextuales y transmediales.

Y por cierto, estas transtextualidades y transmedialidades forman parte de las características que ubican al grupo Moxhelis como una manifestación posmoderna. Los mecanismos intertextuales es uno de los modos predominantes en las formas de contar en el tiempo contemporáneo según Cristina Piña (2013, p.12), y esta afirmación perfectamente es extensiva a otros géneros literarios como la lírica, el drama, el ensayo, y también a otros campos artísticos como el cine, la música, la pintura.

Como punto de partida para comprender el tránsito del concepto de quimera, se encuentra que Jorge Luis Borges junto a la colaboración de Margarita Guerrero en *El Libro De Los Seres Imaginarios* (1967) explica en tres párrafos el pasaje de significación de la quimera, de una figura monstruosa a un ideal soñado:

La primera noticia de la Quimera está en el libro VI de la *Ilíada*. Ahí está escrito que era de linaje divino y que por delante era un león, por el medio una cabra y por el fin una serpiente; echaba fuego por la boca y la mató el hermoso Belerofonte, hijo

de Glauco, según lo habían presagiado los dioses. Cabeza de león, vientre de cabra y cola de serpiente, es la interpretación más natural que admiten las palabras de Homero, pero la Teogonía de Hesíodo la describe con tres cabezas, y así está figurada en el famoso bronce de Arezzo, que data del siglo V. En la mitad del lomo está la cabeza de cabra, en una extremidad la de serpiente, en otra la de león.

En el libro VI de la Eneida reaparece «la Quimera armada de llamas»; el comentador Servio Honorato observó que, según todas las autoridades, el monstruo era originario de Licia y que en esa región hay un volcán, que lleva su nombre. La base está infestada de serpientes, en las laderas hay praderas y cabras, la cumbre exhala llamaradas y en ella tienen su guarida los leones; la Quimera sería una metáfora de esa curiosa elevación. Antes, Plutarco había sugerido que Quimera era el nombre de un capitán de aficiones piráticas, que había hecho pintar en su barco un león, una cabra y una culebra.

Estas conjeturas absurdas prueban que la Quimera ya estaba cansando a la gente. Mejor que imaginarla era traducirla en cualquier otra cosa. Era demasiado heterogénea; el león, la cabra y la serpiente (en algunos textos, el dragón) se resistían a formar un solo animal. Con el tiempo, la Quimera tiende a ser «lo quimérico»; una broma famosa de Rabelais («Si una quimera, bamboleándose en el vacío, puede comer segundas intenciones») marca muy bien la transición. La incoherente forma desaparece y la palabra queda, para significar lo imposible. Idea falsa, vana imaginación, es la definición de quimera que ahora da el diccionario. (p.38)

Antes que Borges y Guerrero, Robert Graves (1985) en su libro *Los Mitos Griegos I* ya había marcado el uso del adjetivo “quimérico” como resultado de un proceso histórico que partía del mito griego: “«Quimérico» es una forma adjetival del sustantivo quimera, que significa «cabra». Hace cuatro mil años la Quimera no puede haber resultado más fantástica que cualquier emblema religioso, heráldico o comercial en la actualidad.” (p.6) y así continúa Graves relatando sobre la figura mítica del monstruo e incluso su asociación simbólica con el calendario a partir de su estructuración tripartita correspondiente a las estaciones: león-primavera, cabra-verano y serpiente-invierno. (p.286) Por otra parte, el símbolo de la Quimera es enunciado por Cirlot y Chevalier. Cirlot (2011) solamente se ciñe al aspecto del monstruo mitológico, su ascendencia, su estructura híbrida y su vínculo con el fuego (p.383). En cambio Chevalier (1986) ahonda en el uso connotativo de la imagen de la Quimera e incluso cita de manera completa los tres párrafos mencionados de Borges sobre la cuestión. En su explicación Chevalier expone que en cierta medida la naturaleza híbrida del monstruo se liga con el universo de lo inconsciente en donde los deseos, fantasías o ilusiones no resueltas e incumplidas provocan el desconsuelo del individuo (p.866).

La heterogeneidad de la Quimera, a la que alude Borges en ese proceso de transformación –o tal vez mejor dicho de expansión– del concepto, hace que se convierta

su significado en la paradoja de un imposible, un inalcanzable, un ejercicio de la imaginación pero que igualmente es un ideal que perseguir aunque utópico. De allí que *La Quimera* moxheliana cobre un valor sagrado en el contexto de la performance, en ese desfile ritual que la enarbola dentro de su jaula manteniendo su esencia híbrida y paradójica. Por una lado, los distintos metales con que la confeccionaron marcan su mixtura de composición, mientras que por otro lado, las paradojas están en el juego de interpretaciones: ¿está enjaulada como prisionera o está encerrada para protegerla del exterior?, ¿es una proyección inconsciente del colectivo Moxhelis que queda prisionera del consciente-jaula o son los deseos, fantasías e ilusiones del grupo que están siendo resguardados del exterior, es decir, del resto de las personas para en algún momento ser liberada?, ¿la acción ritual de arrastrar la Quimera señala cargar con un dolor o existe un placer liberador y catártico?. Este juego de preguntas contrastadas tratan de mostrar la complejidad del símbolo de *La Quimera* moxheliana a partir de la materialidad del objeto escénico y su vínculo de significaciones transtextuales y transmediales.

En el *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de René Martin (2005) se indica esa variación del significado del vocablo en la lengua: “Convertido en nombre común, la palabra designa desde el siglo XVI todas las creaciones vanas de la imaginación y, por extensión, las ideas falsas (...). De esta acepción deriva el adjetivo *quimérico*.” (p.381), coincidente con lo nombrado por Graves. En dicho diccionario se agrega como complemento a ese trayecto de la significación del vocablo, algunos de los usos del término en obras literarias de autores relevantes como Molière, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire y Luis Cernuda. Estos cuatro autores usan el concepto quimera, ya sea en alusión al monstruo mitológico como también con el significado de ilusión.

Es así que tomando como objeto particular y destacado en la escena performática de *Las Expediciones a La Quimera* moxheliana, se la puede apreciar como una entidad que trasluce un proceso de transtextualidad implícito surgido desde la mitología griega, pasando por clásicos de la literatura universal, la escultura y la pintura e incorporándose al lenguaje común como sinónimo del sueño inalcanzable. En este sentido, la transtextualidad de la Quimera-quimera⁸ en el devenir histórico es también transmedialidad en ese traspaso del mito a la escultura, a la pintura, a la literatura y a la

⁸ *Quimera* en el sentido del ser mitológico y *quimera* en el sentido de lo onírico.

performance. Más allá que los espectadores presenciales e inmediatos de *Las Expediciones* fueran o no conscientes de ese comportamiento transtextual y transmedial de *La Quimera* moxheliana, sí es admisible de evidenciar desde la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, y volviendo con Derrida, deconstruyendo al texto medial.

Se escapa de los bordes de la tesis hacer una evolución minuciosa de las transformaciones del concepto de quimera, pero sí sirve ejemplificar esas variaciones de significado del término con algunas obras literarias relevantes para comprender cómo *La Quimera* moxheliana contiene en su plano simbólico muchos de los aspectos de esas variaciones. Para ello me restrinjo a los casos que se nombran brevemente en el *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (Martin, 2005). Molière en *Les femmes savantes* (*Las mujeres sabias*) hace referencias a las quimeras como algo superficial, vano, efímero o de lo que hay que olvidarse, por ejemplo en el Acto I, escena III, el personaje de Clitandre dice “Je respecte beaucoup Madame votre mère, Mais je ne puis du tout approuver sa chimère” (“Respeto mucho a tu madre, pero no puedo aprobar su quimera en absoluto”) (v.27-28, p.7), mientras que en el Acto II, escena III, en una parte del diálogo el personaje de Chrysale dice: “De ces chimères-là vous devez vous défaire.” (“Debes deshacerte de estas quimeras.”) (v.392, p.15) y Bélise contesta: “ Ah chimères! Ce sont des chimères, dit-on!/ Chimères, moi! Vraiment chimères est fort bon!/ Je me réjouis fort de chimères, mes frères,/ Et je ne savais pas que j'eusse des chimères.” (¡Ah, quimeras! ¡Son quimeras, dicen!/ ¡Quimera, yo! Realmente quimeras es muy bueno!/ Me regocijo en las quimeras, hermanos míos,/ Y no sabía que tenía sueños.”) (v.393-396, p.15).

Los doce sonetos de *Les Chimères* (*Las Quimeras*, 1854) de Gerard de Nerval, según comenta el mencionado diccionario de mitología, Nerval realiza un proceso de hibridación en la selección de materiales que utiliza para la escritura de estos poemas. Una combinación entre las referencias explícitas e implícitas a personajes de la mitología antigua y la religión cristiana que se vinculan con la estructura híbrida del monstruo tripartita y, al mismo tiempo, Nerval alude a su universo de ensoñación y locura que atravesaba. Xavier Villaurrutia en el prólogo a *Aurelia* de Gerard de Nerval afirma que en el proceso de creación de *Las Quimeras*, el autor francés atravesaba un período complejo de alienación (p.12).

Ahora bien, si las referencias de Molière y de Nerval sirven para pensar en ese tránsito del concepto de quimera, de lo mítico a lo onírico imposible, y establecer un vínculo transtextual con *La Quimera* moxheliana por compartir intrínsecamente el objeto escénico con esas cualidades, el caso del poema de Baudelaire “Cada cual con su quimera” es aún más estrecho. Este poema es el sexto de su obra *Pequeños poemas en prosa/ El Spleen de París* en donde el contenido que se relata posee una similitud de imágenes visuales sumamente cercana a las acciones performáticas de los moxhelianos en *Las Expediciones*. Transcribo el poema con el fin de cotejar lo afirmado:

Cada cual, con su quimera

Bajo un amplio cielo gris, en una vasta llanura polvorienta, sin sendas, ni césped, sin un cardo, sin una ortiga, tropecé con muchos hombres que caminaban encorvados.

Llevaba cada cual, auestas, una quimera enorme, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la mochila de un soldado de infantería romana.

Pero el monstruoso animal no era un peso inerte; envolvía y oprimía, por el contrario, al hombre, con sus músculos elásticos y poderosos; prendíase con sus dos vastas garras al pecho de su mon- tura, y su cabeza fabulosa dominaba la frente del hombre, como uno de aquellos cascos horribles con que los guerreros antiguos pretendían aumentar el terror de sus enemigos.

Interrogué a uno de aquellos hombres preguntándole a dónde iban de aquel modo. Me contestó que ni él ni los demás lo sabían; pero que, sin duda, iban a alguna parte, ya que les impulsaba una necesidad invencible de andar.

Observación curiosa: ninguno de aquellos viajeros parecía irritado contra el furioso animal, colgado de su cuello y pegado a su espalda; hubiérase dicho que lo consideraban como parte de sí mismos. Tantos rostros fatigados y serios, ninguna desesperación mostraban; bajo la capa esplenética del cielo, hundidos los pies en el polvo de un suelo tan desolado como el cielo mismo, caminaban con la faz resignada de los condenados a esperar siempre.

Y el cortejo pasó junto a mí, y se hundió en la atmósfera del horizonte, por el lugar donde la superficie redondeada del planeta se esquivo a la curiosidad del mirar humano.

Me obstiné unos instantes en querer penetrar el misterio; mas pronto la irresistible indiferencia se dejó caer sobre mí, y me quedó más profundamente agobiado que los otros con sus abrumadoras quimeras. (pp.15-16)

Más allá del título que ya presagia la idea de que cada ser humano posee su propia quimera, el relato poético de Baudelaire alude a viajeros que cargan por los caminos del mundo, sin un destino certero, con una quimera a sus espaldas. La transtextualidad ya no solo queda marcada por la conexión entre las quimeras (baudelariana y moxheliana) como sueños perseguidos aunque inalcanzables cargados por expedicionarios que se

encaminan hacia el horizonte, sino también porque la escena descrita por el poeta francés se enlaza con el montaje escénico de Moxhelis en *Las Expediciones*: un grupo de viajeros, trotamundos, aventureros misteriosos desfilan ante el mundo sin más motivación que arrastrar su quimera a pesar de lo inviable o improductivo que pueda resultar para los testigos. Baudelaire se refiere metafóricamente a la quimera como un “monstruoso animal”, por lo que la quimera baudelariana posee esa doble faz de la que vengo hablando, de monstruo y ensoñación. Entonces, tanto Nerval, Baudelaire, como Moxhelis realizaron un proceso de sincretismo del término y de la imagen de la quimera, una síntesis de significados del concepto que reúne al ser mitológico y al sueño ilusorio simultáneamente.

El último autor literario que nombra el diccionario de mitología como referente del proceso de transformación del concepto de quimera es el escritor español Luis Cernuda (1978) por su poemario *Desolación de la Quimera*, compuesto en su período de exilio por la Guerra Civil Española. En dicho poemario aparecen referencias al universo de la mitología griega, como son las sirenas, ninfas, dioses, Ulises, la Esfinge y lógicamente la propia Quimera. Incluso uno de los poemas se llama al igual que el poemario, *Desolación de la Quimera*. En este, Cernuda juega con esa doble faz de la quimera, para referirse al monstruo como a la fantasía delirante. Describe a la bestia como derruida por el paso del tiempo que sufre la fatalidad de no poder morir y a su vez la desolación de ver que los seres humanos han perdido fe en ella (pp.222-225).

Por supuesto que no solo la literatura ha tomado como figura a la quimera, sino también la escultura y las artes plásticas. De hecho, las representaciones de ella como la antigua escultura griega de la *Quimera herida por Belerofontes* o la pintura en óleo del francés Gustave Moreau *La Quimera* son ejemplos transmediales de la figura del ser mitológico. Pero para el cometido de este capítulo en donde se pretende evidenciar cómo la quimera moxheliana guarda un vínculo transtextual y transmedial con otras fuentes anteriores, es suficiente con los ejemplos literarios propuestos. Vuelvo a De Toro (2008) para subrayar esa doble condición transtextual-transmedial:

Mientras el término *transmedialidad* acentúa el diálogo entre diversas expresiones mediales, esto es, principalmente entre diversos tipos de medios, artefactos y técnicas, el término de *transtextualidad* destaca el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones «textuales», sean éstas de naturaleza lingüística o no-lingüística. Mientras la *transmedialidad* subraya el tipo de artefacto, la *transtextualidad* resalta su contenido. (p.4)

En resumen, *La Quimera* construida por los Moxhelis enmarcada en las acciones performáticas de *Las Expediciones* posee un lugar nuclear en las escenas dinámicas montadas por el grupo, dadas las significaciones denotativas y connotativas que la envuelven y la serie de transtextualidades que se pueden marcar sobre ella que cargan de mayor contenido al símbolo quimera, como el resultado transmedial del uso del collage y el *trash art* para la reelaboración y reutilización de los metales para configurar al objeto material del híbrido pájaro.

9. Consideraciones finales

Esta tesis cumple con sus objetivos principales trazados en el capítulo 1.3 en donde se pretende: relatar, describir, comentar y analizar los espectáculos performáticos del grupo de teatro Moxhelis en el período 1992-1994. Este trabajo además, analiza las performance del mencionado grupo con la finalidad de contribuir al enriquecimiento académico sobre la historia del teatro uruguayo y más precisamente sobre el teatro liminal y la performance finisecular en Uruguay. En relación con esto, la tesis aporta al panorama cultural uruguayo un enfoque académico heteróclito desde las más variadas perspectivas (de naturaleza interdisciplinaria) en sintonía con las creaciones del grupo Moxhelis. Por otra parte, la tesis permite comprender la yuxtaposición de estéticas del colectivo artístico en la que se mezclan lo circense, lo retrofuturista, lo vanguardista, lo post-industrial dentro de una propuesta performática de exploración de las formas.

La tesis a su vez relata las circunstancias históricas y culturales que cooperaron al nacimiento de Moxhelis a partir de la llegada de los espectáculos de *Cargo 92* (Royal de Luxe, Philippe Genty, Philippe Decouflé y Mano Negra) de la que formaba parte el francés Pascal Wyrobnik.

En cuanto al objetivo específico que apunta a inscribir y contextualizar a Moxhelis en el panorama teatral uruguayo desde su propuesta performática, considero que los logros son parciales. Por una parte, se concreta la adscripción de Moxhelis en el sistema teatral uruguayo como necesidad de ampliar la noción de teatralidad a experiencias liminales, ubicándolo como un ejemplo del teatro fuera de los teatros, del teatro de calle, performática, posdramático. Por otra parte, la contextualización que se realizó quedó incompleta. Se pudo apuntar a la influencia de las vanguardias, las neo-vanguardias, *la condición posmoderna* de fines del siglo XX y los aspectos culturales de *jóvenes post-dictadura* en su vínculo tenso y libertario con la sociedad uruguaya. Sin embargo, ante la falta de una historia o historias de la performance en el Uruguay, queda una sensación de orfandad y desafío, simultáneamente. Relatar la historia de la performance en el Uruguay se vuelve una necesidad para los estudios culturales en su sentido más amplio ya que se precisa tener una visión todavía más profunda y

abarcadora que la mirada enfocada sobre el *teatro fuera de los teatros*. Se requiere un enfoque histórico orientado a las prácticas performáticas en el Uruguay que contenga las más variadas experiencias liminales, desde Leo Antúnez, Ediciones de Uno, el dúo Suárez y Troncoso hasta Con perdón de los presentes, Jarabe Blues, Gallos Humanos, y por supuesto, Moxhelis. Este repertorio es a modo de ejemplo de la variedad de liminalidades y performances realizadas en nuestro país. En este sentido, el artículo “Trazos de la performance en el Uruguay de fin de siglo” de Lucía Delbene (2014) es un aporte valioso para empezar a pensar las prácticas performáticas post-dictadura.

En cuanto al análisis de dos de las micropoéticas de Moxhelis en el período comprendido entre 1992-1994: *En la Torre* y *Las Expediciones*, que por cierto son dos espectáculos sustantivos en la vida del grupo, se realizó desde un enfoque heterogéneo teniendo en cuenta las afirmaciones de especialistas de la performance como Diana Taylor o Ileana Diéguez. Los estudios de caso de Moxhelis fueron estudiados aplicando elementos de la teoría teatral, de los estudios sobre performance, así como también recurriendo a la diversidad de aspectos estéticos y simbólicos de sus espectáculos.

La tesis problematizó dos cuestiones centrales. La primera surge de la terminología para referirse al grupo Moxhelis y clasificarlo ya sea desde el teatro posdramático, el teatro liminal, la *performance art*. Se definió cada uno de ellos, estableciéndose diversas discrepancias conceptuales, afirmando también que Moxhelis puede comprenderse desde cualquiera de esas perspectivas por su esencia transdisciplinaria. La segunda cuestión deriva de la primera porque se planteó la intervención de diferentes campos artísticos dentro de las acciones performáticas moxhelianas, explicando los alcances de cada una en los distintos espectáculos.

Con respecto al último objetivo específico planteado, que apunta a establecer los aportes brindados por Moxhelis al panorama artístico-cultural uruguayo, surgen consideraciones que tal vez puedan entenderse al margen, pero que en realidad vinculan dos aspectos fundamentales de las acciones performáticas: la praxis vital y el acontecimiento artístico.

En primer lugar, destaco la búsqueda por explorar la libertad en un sentido amplio en el que confluyen el arte con la vida, a la que hacen mención los moxhelianos entrevistados. Ellos narran el contexto uruguayo de comienzos de la década de los noventa aludiendo a la oscuridad del espíritu creativo reinante, a la grisura de los

ámbitos, al sentimiento de opresión a pesar de haber finalizado la dictadura hacía siete años, y otros comentarios del mismo tenor. Por este motivo, la necesidad de explorar la libertad en la creación artística, más allá de que estuviera consolidándose paso a paso la democracia desde 1985, resultaba una búsqueda vital para todos ellos. No bastaba con saber que se era libre de pensamiento y expresión, había que sentirlo emocionalmente y hacerlo palpable corporalmente.

Por otra parte, resulta relevante exponer las exploraciones de distintos campos artísticos coordinados con oficios como la herrería, la pirotecnia, la carpintería y la costura, que generaron una percepción sobre los moxhelianos como inusuales, provocadores y exóticos para toda una territorialidad que aún tenía resabios de autocensura, como consecuencia de lo vivido dos décadas atrás. Al decir de Bauman (2001) “la libertad individual sólo puede ser producto del trabajo colectivo (solo puede ser conseguida y garantizada colectivamente)” (p.15) y es en ese sentir que los moxhelianos operaron creativamente con la idea de consagrar sus libertades individuales, trabajando colectivamente, en pos de evidenciar que eran libres en todas las esferas de sus vidas. Uno de los modos de exponer su *ser libre* fue ocupar las calles, intervenir en el espacio público y exhibir su espectáculo a cielo abierto en los pueblos, ciudades y barrios. Vale decir que esta situación les contrajo resistencias, declaraciones policiales, detenciones, explicaciones burocráticas-administrativas, entre otras contrariedades.

En segundo lugar, Moxhelis propuso una organización, producción, comunicación y estética distintiva con respecto a la lógica instituida por el teatro tradicional uruguayo, tanto el oficial como el independiente. Los moxhelianos recuerdan que en su momento fueron criticados por no tener un mensaje directo, contenidos explícitos o implícitos que pudieran descifrarse en estricto sentido político. Su propuesta tal vez fuese entendida como demasiado libertaria para la intelectualidad uruguaya de derecha e izquierda. Los integrantes de Moxhelis coinciden en afirmar que hubo una resistencia y violencia hacia ellos por cómo se vestían, por la música que escuchaban, por la forma en que vivían su sexualidad, además de lo que era su propuesta performática y artística en sí.

En cierta medida, Moxhelis fue la post-vanguardia en un amplio sentido, tanto artístico como en lo que refiere a su praxis vital. Expusieron una tensión con el contexto hegemónico, inmersos en un orden arcaico que todavía tenía internalizada prácticas de la

dictadura como la censura. La democracia se consolidaba a paso lento, por lo que las acciones de Moxhelis cobran otras dimensiones vistas con la perspectiva del tiempo, y de hecho se puede llegar a comprender el porqué de su silenciamiento e indiferencia por parte del mundo académico. Nótese la curiosidad que surge de la revisión de los artículos de prensa: el espectáculo *En la Torre* fue cubierto por parte de la prensa montevideana, demostrando interés y elogios, mientras que *Las Expediciones* fueron reseñadas por la prensa del interior del país sin que existiera eco en la capital de lo acontecido. Es allí donde vemos uno de los puntos de tensión en su relación con el sistema establecido ya que Moxhelis mostró un modo distinto de llevar a cabo sus acciones, teniendo como referencia la territorialidad topográfica y por ello fueron negados o criticados según el relato de varios moxhelianos.

Con Moxhelis, Uruguay abandonó por un instante la grisura del ambiente y se puso en consonancia con el espíritu universal finisecular. Todas sus propuestas performáticas estuvieron signadas por la multiplicidad de campos artísticos entrelazados, yuxtapuestos, sumados a oficios que tuvieron su empleo acorde al hecho artístico. Con respecto a esto último, debo resaltar los trabajos en mecánica y herrería que se tradujeron en los distintos carros que desfilaban en *Las Expediciones*, especialmente el artefacto *La Quimera*. Su impulso y vigor de libertad también está evidenciado en esa interdisciplinariedad que daba a entender que no había censuras en su exploración estética y experimental. Aquella *proto-performance* privada, cuasi secreta, en el departamento de Treinta y Tres dio inicio a una cruzada teatral, una expedición onírica, una gira mágica y misteriosa.

En resumen, esta tesis abre una línea de investigación sobre el colectivo artístico Moxhelis del cual quedan varios aspectos a estudiar: la duplicación del espectáculo *En la Torre* realizado en el Cabildo de Montevideo, las fiestas moxhelianas en descampados, las acciones performáticas en el pub Amarillo, como también los espectáculos realizados en su segunda etapa, en los que destaco *Seis oscuridades de cuarenta segundos* (2001) y *Viajes Extraordinarios* (2002). Asimismo, luego de la disolución del grupo Moxhelis, cada uno de los moxhelianos, en gran medida, continuaron desarrollando sus actividades artísticas, por lo que puede ser un asunto de interés estudiar cada uno de los casos, tomando a Moxhelis como matriz. Y finalmente, un tema de atractivo radica en el rol de Pascal Wyrobnik en la cultura uruguaya de final y comienzo de milenio, rol que sigue activo hasta la actualidad.

Referencias

Libros y artículos

- Alcántar, A., Chávez, I., Jacobo, M. & Vega, M. (2013). Acto y sujeto en la travesía del circo contemporáneo. *Revista digital Polieticas Errancia... la palabra inconclusa*, 1-28. https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v5/PDFS_1/POLIETICAS3%20ERRANCIA5.pdf
- Alonso Sosa, V. (2015). *Circo en Montevideo: una aproximación etnográfica hacia el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad* [Tesis de maestría, Universidad de la República, Uruguay]. Repositorio institucional Colibrí y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/9243>
- Alvar Beltrán, C. (2017). *Arqueología del objeto encontrado* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València (UPV), Facultat de Belles Arts de Sant Carles]. Repositorio institucional UPV <http://hdl.handle.net/10251/86150>
- Alzuru, P. (2011). El Trash: la estética de la basura. *Bordes. Revista De Estudios Culturales*, (2), 8–21. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4933/6535>
- Asensio Llamas, S. (2004). Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electronica. *TRANS-Revista Transcultural De Música*, (8). http://www.sibetrans.com/trans/article/190/musicas-sin-patria-o-los-nuevos-lenguajes-de-la-era-post-industrial-paratextualidad-y-electronica_post-industrial_paratextualidad_y_Electronica
- Bense, M. (1973). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Borges, J. L. & Guerrero, M. (1967). *El Libro De Los Seres Imaginarios*. PDF. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>
- Cabello Gallego, S. (2015). *Dieselpunk. Una distopía en art decó*. [Trabajo de fin de grado inédito, Universidad de Sevilla, Sevilla]. Repositorio institucional <http://hdl.handle.net/11441/29899>
- Cernuda, L. (1978). *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Siruela.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

- De Toro, A. (2008). Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad-Transmedialidad. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (43), 101-131. <http://revistadisena.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3682/3472>
- Delbene, L. (2014). Trazos de la performance en el Uruguay de fin de siglo. *Badebec*, 4 (7), 292-318.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*, 1-19. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro 3: el teatro de los muertos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Duque, F. (1997). Transestética de los residuos (Crítica de la sensación pura). *Estudios de Filosofía*, (15-16), 53-90. https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/338203
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta- Agostini.
- Estévez Kubli, P. J. (2012). *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objétales en el Arte Contemporáneo Mexicano* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Hal Foster (coord.) (2015). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Ed. Taurus.

- Gómez Trueba, T. (2018). Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI en *Narrativas Mutantes: Anomalía viral en los genes de la ficción* (co-editores Borja Mozo Martín, Sorina Dora Simion, Melania Stancu), Editura ARS DOCENDI- Universitatea din București, 113-126. <https://bit.ly/3IYhL1g>
- Gowing, L. (director) (2001). *Historia del Arte. Los Ismos del siglo XX*. Barcelona: Folio.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griego I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Bossa, J. (2010). Abordaje reflexivo de la música industrial en el aventurar postmoderno y su protagonismo en las expresiones culturales emergentes. *Revista Encuentros*, (16), 99-108. <http://hdl.handle.net/11619/1205>
- Krauss, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna* (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal Ediciones.
- Lipovetsky, G. (2009). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2016). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Martin, R. (Director) (2005). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Miyara, F. (2005). Ruido y música. *Biblioteca Virtual del Laboratorio de Acústica y Electroacústica de la Universidad de Rosario*. PDF, 1-10. <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/rui-mus.pdf>
- Mirza, R. (1998). Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo. En O. Pelletieri (ed.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 91,104.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pavis, P.(s/f). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. PDF. Tomo II L-Z. s/d. <https://bit.ly/3dBYG1M>
- Pavis, P.(2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P.(2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Trad. Magaly Muguercía. Ciudad de México: Paso de Gato.

- Pérez Mezzadra, D. (2020). Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso *En la Torre*. Revista *SIC*, 10 (25), 61-67. <https://www.aplu.org.uy/revista-sic>
- Piña, C. (2013). La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar. *Cuadernos del CILHA*, 14 (2), 16-37, Universidad nacional de Cuyo, Mendoza. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5116649.pdf>
- Prieto Hames, P. (2016). La poética del tiempo: Una aproximación al imaginario Steampunk, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 5, 95-115. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v5i0.9555>
- Remedi, G. (coord.) (2015). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Montevideo: CSIC-UDELAR.
- Rodríguez, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Russolo, L. (1996). *El arte de los ruidos*. Traducción de L'Arte dei rumori. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milan 1916, por Leopoldo Alas. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de creación experimental. Repositorio UCLM <http://hdl.handle.net/10578/3639>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. London: Duke University Press.
- Taylor, D. & Fuentes, M. A. (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Traducción de Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.3 en línea]. Consultado en <https://www.rae.es>

Artículos periodísticos

- Cardozo, A. (1993, 20 de noviembre). Compañía capitalina Moxhelis presenta su espectáculo esta noche: un singular desfile callejero organizado por jóvenes. *La Unión* (Minas), s/p.
- Crónicas*. (1993, 6 de octubre). Grupo Moxhelis plantea una propuesta diferente para el próximo viernes en la rambla. 5.
- El Herald*. (1993a, 27 de noviembre). Moxhelis en Florida. 7.

- El Herald*o. (1993b, 29 de noviembre). Con una quimera a cuestas. 1.
- El Observador*. (1993, 30 de diciembre). Grupo Moxhelis: un espectáculo de vanguardia apoyado por Pepsi-Cola Interamericana S.A. s/p.
- El Pueblo de Artigas*. (1993, 30 de octubre). Moxhelis: original espectáculo llega hoy. Desfilarán por Avenida Lecueder. 1.
- Irigoyen, E. (1993, 19 de julio). Inaugurando una estética. Moxhelis y la Comedia Peñarol. *Búsqueda*, 62.
- La Unión*. (1993, 23 de noviembre). El circo de futuro, de la compañía Moxhelis, puso un toque distinto a la noche del sábado minuano. (Minas). 13.
- Opción Veintiuno*. (2002a, 5 de abril). Compañía de espectáculos Moxhelis. 13.
- Opción Veintiuno* (2002b, 12 de abril). Excelente espectáculo de vanguardia. 12.
- Peveroni, G. (1993, 10 de Junio). Masaje Estético. Crítica/ Teatro: Moxhelis en la Iglesia. *El Día*, 24.
- Peveroni, G. (1994, enero-febrero). Circo, pasión, fuego y quimera. Moxhelis: cachetazo a la solemnidad. *Graffiti*, 67-69.
- Reyes, C. (2002, 9 de mayo). Verne en clave de cómic. Viajes extraordinarios, por Moxhelis. *Búsqueda*, 36.
- San Martín Cruxén, R. (2002, 11 de abril). Viajes extraordinarios: Vendedores de sueños. *Los Principios*, 13.
- Torres, A. *Brecha* (1993a, 25 de junio). Un ritual deslumbrante. Experiencia del grupo Moxhelis, 24.
- Torres, A. (1993b, 17 de diciembre). Desandando sortilegios. *Brecha*, s/p.

Material audiovisual

- Casanova, G. (1993). *Moxhelis 1* [Video-arte] y *Moxhelis 2* [Video-arte]. Video-arte basado en material audiovisual registrado en la performance *En la Torre* de la Iglesia Evangélica Alemana.
- Casanova, G. (s/f) Publicidad La Española, s/d.
- Lamas, E. (1993, diciembre). *Las Expediciones* [fragmentos audiovisuales del Desfile por Parque Rodó y Pocitos].
- Miller, G. (dir.) (1979). *Mad Max*, Australia, Roadshow Entertainment, American International Pictures, Warner Bros.
- Miller, G. (dir.) (1981). *Mad Max 2*, Australia, Warner Bros.

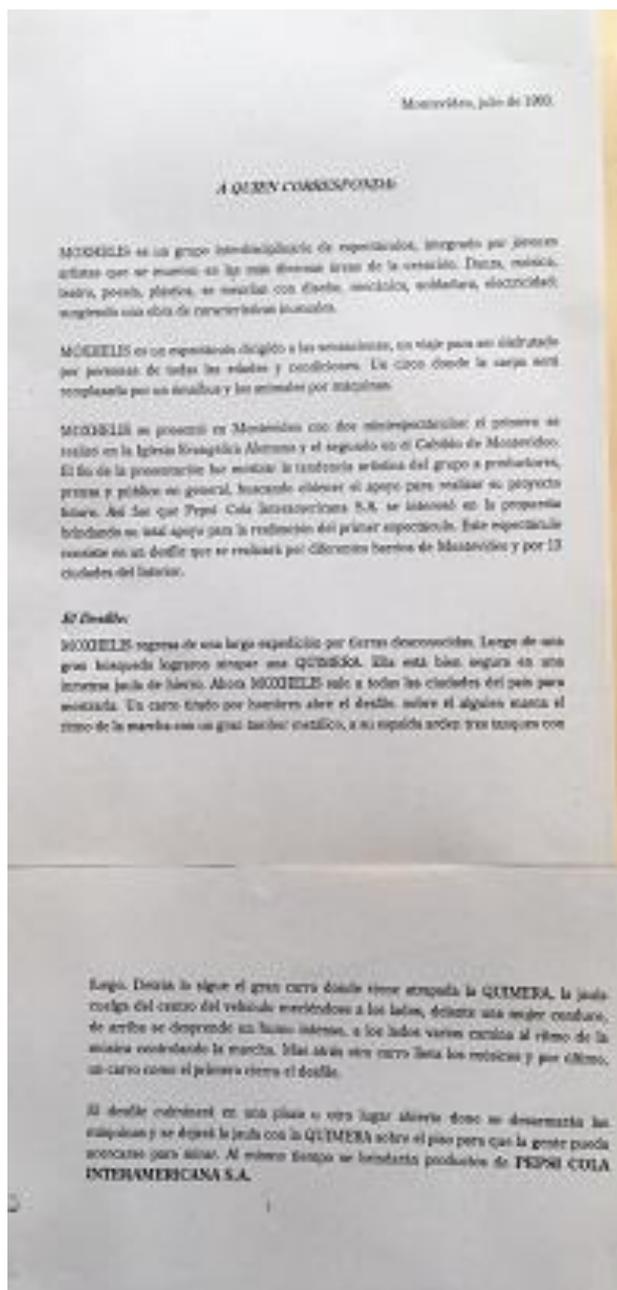
Miller, G. & Ogilvie, G. (dir.) (1985). *Mad Max Beyond Thunderdome*, Australia, Warner Bros.

Scott, R. (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos, Blade Runner Partnership.

Anexo

Documentos

- a. Moxhelis. (1993a, julio). Carta de presentación de la compañía teatral Moxhelis. Utilizada para convocar el auspicio de empresas.



- b. Moxhelis. (1993b, noviembre). Carta de presentación de la compañía teatral Moxhelis. Utilizada para convocar el auspicio de empresas.

Montevideo, noviembre de 1993.

A QUIEN CORRESPONDA:

MOXHELIS es un grupo interdisciplinario de espectáculos, integrado por jóvenes artistas que se mueven en los más diversos ámbitos de la creación: Danza, música, teatro, poesía, plástica, en sección con diseño, mecánica, soldadura, electricidad; surgiendo una obra de características inusuales.

MOXHELIS es un espectáculo dirigido a las renascidas, un viaje para ser disfrutado por personas de todas las edades y condiciones. Un circo donde la carne es resquebrajada por un festival y los animales por máquinas.

MOXHELIS se presentó en Montevideo con dos espectáculos: el primero se realizó en la Iglesia Evangélica Alemana y el segundo en el Cabildo de Montevideo.

El fin de la presentación fue mostrar la tendencia artística del grupo a productores, prensa y público en general, buscando obtener el apoyo para realizar su proyecto futuro. Así fue que Papel-Cala Interamericano S.A. se interesó en la propuesta brindando su total apoyo para la realización del primer espectáculo. Este espectáculo consistió en un desfile que se realizó en los meses de octubre y noviembre por dos ciudades del interior y en diciembre en cuatro barrios de Montevideo.

- c. Moxhelis. (1994). Circuito de presentaciones de Moxhelis en la temporada de verano 1994 [Canelones, Maldonado, Rocha].

CIRCUITO DE PRESENTACIONES DE MOXHELIS
EN LA TEMPORADA DE VERANO DE 1994
CANELONES - MALDONADO - ROCHA

ENERO

- Viernes 7 - Atlántida
- Jueves 13 - Piriápolis
- Jueves 20 - Maldonado
- Domingo 23 - Punta del Este
- Viernes 28 - La Paloma

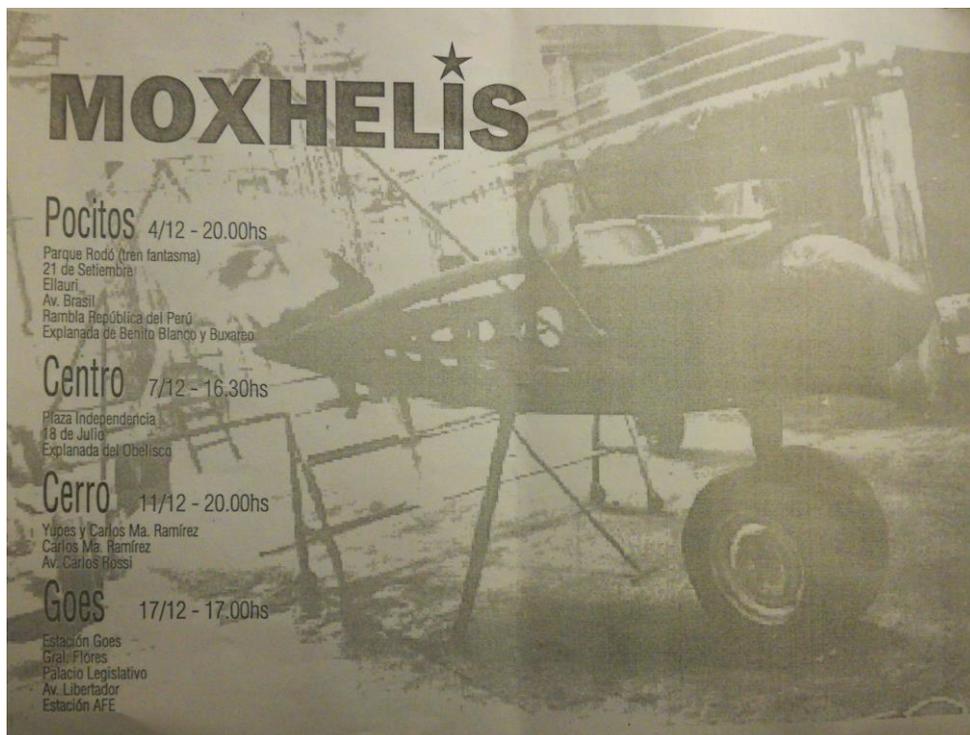
FEBRERO

- Jueves 3 - La Paloma
- Miércoles 9 - Punta del Este
- Sábado 12 - Punta del Este
- Sábado 19 - Piriápolis
- Sábado 26 - Atlántida

- d. Intendencia Municipal de Artigas. Resolución N° 5525 de I.M.A., para la autorización del desfile de Moxhelis por la avenida principal, firmada por el intendente Ariel Riani.



- e. Afiche del circuito de desfiles en Montevideo de *Las Expediciones* (1993).



Artículos periodísticos

Torres, A. (1993a, 25 de junio). Un ritual deslumbrante. Experiencia del grupo Moxhels. Brecha, 24.

24 Montevideo, 25 de junio de 1993 Brecha

Culturales

Experiencia del grupo Moxhels

Un ritual deslumbrante

El siglo que agoniza parece estar generando, en los cada vez más abiertos territorios de las artes visuales, una casi radical confrontación. En un extremo, el aprovechamiento adictivo, desenfrenado, de una tecnología cotidianamente desarrollada. En el otro, un retorno a la ritualidad, a las esencias animistas, a sus valores arcaicos, tanto en lo formal como en lo conceptual. La primera opción alcanza un mayor predominio, aunque no restrictivamente, en los grandes centros. La segunda, tampoco de manera restrictiva, en la periferia. Las razones resultan hasta groseramente obvias. La alejada, monocorde Montevideo, ha visto aparecer (con asintomática frecuencia) ejemplos más o menos afortunados de esa segunda postura. Hasta ahora no trascendió la creación en solitario o el uso de disciplinas creativas decidida o parcialmente convencional. El grupo Moxhels supera individualismos, fusiona modos creativos varios para concertar un ritual profano, impresionantemente seductor, tremendamente necesario. Reminiscencias circenses, teatrales, textos de perfecta integración, objetos, misiones (una banda ejecutando un rock vigoroso, lefánico y, sin embargo, continuamente cambiante). Todo lo imaginable al servicio de dos objetivos esenciales: conmover, cuidando la provocación de atrapantes climas sensibles y atendiendo una visualidad profundamente imaginativa. Lo más sorprendente, lo más estimulante, es que si se insiste en la torpeza de disecionar la experiencia, no se encontrará nada demasiado original (a esta altura de la historia, ¿existirá algo prístinamente original cuando de arte se trata?). Pero

es la suma, la confluencia de elementos conformantes, lo que concede su remarkable singularidad. Ese todo, que se inicia antes de ingresar al ámbito elegido como templo, funciona de maravilla. A mí me tocó disfrutarlo en el Cabillo. Contra el cordón de la vereda ya me aguardaba una enorme y maltrucha forma de bombas (objeto freudianamente fílico o carante de todo anecdotismo, según se prefiera). En el patio, seis o siete tanques con fuego, los músicos, una larga escalera metálica. En ella, uno de los integrantes del grupo trabajó con su cuerpo en un difuso ejercicio que aproximaba acrobacia con gestualidad erótica. A veces, ascendiendo, reptaba sensualmente. Al descender, se tensaba en espasmos de sutil ambigüedad. La música sonando como si quisiera acceder a la saturación auditiva y precisándose muy bien de no lo haría. Otros integrantes pasaban, bailaban, ofrecían una bebida-chilona, trasagaban cosas. Todos con un vestuario sorprendente, fantásticamente creativo, caracterizador evitándose la redundancia. Después, los iniciados seríamos guiados por un carismático, apesadumado, deteniéndose en los distintos alzados. En el primero un varón peinaba con lánguida melancolía a una hermosa muchacha. ¿Emblemático hedonismo? ¿Irrónica sacralización de conductas cotidianas? ¿Trampe para intelectuales seducidos? En el segundo, un alquimista-brujo pergeñaba una aromática mezcla. El pequeño, cambalachesco laboratorio, incluía desde una vulgar estufa a cuarzo hasta exóticos, imprevisibles recipientes, pasando por un papel plagado de extrañas, indescifrables fórmulas. ¿Bebidas mágicas? ¿Hechizo de

En ciertos momentos, frente a la edad promedio de los espectadores que merodeaban, me sentí un tanto descolocado. Tenía dos opciones: me iba o intentaba (temporalmente) comprender los lastres que suponen treinta años de más. Como ha podido verse, me decidí por la segunda. Sucede que es una experiencia creativa aprendida por jóvenes, con códigos manejados por los jóvenes, con una visualidad joven, y destinada a ese sector perpetuamente postergado por una cultura de solerme veteranía. Moxhels brinda la oportunidad de una estupenda, impactante revancha.

Por eso mismo, y lejos, muy lejos, de incurrir en consejos paternalistas, siento que estos rituales deben involucrar públicos más vastos, superando la intencional subterrneidad de la propuesta. Salir a la calle y sacudir Montevideo con "un aire extraordinariamente cálido". Si tal cosa sucede, tenga la edad que tenga, arrase con sus productores, con su temor al ridículo. Si ve una destarada camioneta que dice Moxhels, averigüe cómo hacer para incurrir en el delirante ritual.

Alfredo Torres
* Frase de un texto incluido en el gran libro.

"Fragmentos"

E Avive el seso
teatro
Este es el resultado de un taller de algo más de dos semanas entre la Comedia Nacional y el director francés Georges Lavaudant, un hombre de reconocida trayectoria en su país. Idea plausible, la de mover los terrenos, la de darle al elenco oficial la posibilidad de abrir caminos. Y, además, meteros con lo que puede parecer casi un imposible: el mundo de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont y sus Cantos de Maldoror.

El resultado, entonces, como producto de un taller, se ve como un experimento con patas seductoras, que busca recrear ese espíritu maldito casi inabismable, concentrándose en secuencias que derivan, actor suizo mediante (Carlo Brandt), en una larga visión crítica de la literatura, según el propio Ducasse. Tal vez este *Fragmentos* peca de querer mantener durante largo trecho —aunque el espectáculo no llegue a la hora de duración— determinadas imágenes, maridas de una verborragia con cierto toque alucinado, pero con poca evolución. El comienzo, de fuerte sabor ritual, apoyado en una escenografía muy simple, pero iluminada con precisión, llega a cansar, especialmente por-

Alfredo Goldstein
Sala Verdi, jueves 17.

La decadencia del imperio rioplatense

No cabe duda. En familia y Las de Barranco son los dramas costuristas más importantes de inicios de este siglo en el Río de la Plata. Dos familias en decadencia, dos intentos de aparentar que van cayendo por sí mismos. Mientras en la pieza de Sánchez se juega más a la crueldad de sus enfrentamientos, en la de Laferrère, el juego parece — parece — más leve, con cultivo de viñetas y de situaciones reideras que permitirán, sin embargo, derivaciones hacia el melodrama y algún toque simbólico. Una viuda de militar y sus tres hijas, tres "zánganos", como las llama. Su casa y los inquilinos. Los premios económicos. El uso de una de sus hijas como carnada para lograr beneficios pasajeros que puedan paliar la caída o, por lo menos, encubrir la. La maestría de Laferrère está en la gran agilidad del diálogo, en la chispa permanente en la creación de personajes, en el perfecto remate de las distintas instancias. En la obra hay un poco de todo, y, por eso, les exige tanto a los actores como al director, una oscilación casi permanente entre la risa y el llanto, algo que Dumas Lerena aprovecha bien en la versión de la Comedia

Teatro Solís, sábado 5.

Hoy por Hoy
Sonia Brechia
Viernes
22.00 hs.
por Canal 5
y el SNTV

Este viernes
Doctor
Jaime
Barylko

Una nueva compañía para su mejor información

DETRAS DE LA NOTICIA
106.7 FM
de 6:00 a 8:00 en la mañana y a la medianoche

Roberto Domínguez
Gerardo Amerighi
Rodrigo Arocena
Carlos Bouzas
Mario Battaglia
Alvaro Filco
Manuel Méndez
Ricardo Patrónsano
Amelia Porteiro

Peveroni, G. (1993, 10 de Junio). Masaje Estético. Crítica/ Teatro: Moxhels en la Iglesia. *El Día*, 24.

24 Montevideo
Jueves 10 de Junio de 1993

cultural **DEL DÍA**

Crítica/ Teatro: Moxhels en la Iglesia

Masaje Estético

por Gabriel Peveroni



Asistir a un espectáculo performático en este caso— que responde a pretensiones elitistas, a la estética por la estética, no suele ser muy común en una ciudad acostumbrada a los mensajes, a los códigos entre líneas y a la búsqueda del éxito por caminos tradicionales. Varios sueños, sin embargo, están presentes en Moxhels (*) desde su concepción y realización, por lo que es necesaria la descripción de lo que vimos y sentimos, con rigurosidad.

Sin publicidad ni presencia en cartelera—sólo se podía ingresar con invitaciones personales—tuvo lugar durante dos días en la Iglesia Evangélica Alemana, de Blanes y Durazno. Había dos tipos de invitaciones: unas metálicas, trabajadas a mano, para personalidades de la cultura y la publicidad; y otras con trozos de una pintura de Elena Gigena para los cercanos a los integrantes del

grupo. Con estas últimas se armó un puzzle en un rincón de la Iglesia, representando el ida-vuelta de la obra. Con cada invitación, previo llamado telefónico concertando la cita, sólo podían ingresar

tres personas. Durante doce horas en cada uno de los dos días, los Moxhels, en una acción performática continua, recibieron a todos los espectadores. A razón de tres cada quince minutos.

Al llegar a Blanes y Durazno, una camioneta vieja pintada con azules y rojos, iluminada con un fuerte foco, nos indicaba el lugar exacto. Es que el sistema de invitaciones conllevaba un cierto mis-

terio, guardando celosamente quiénes serían los protagonistas de la performance. Luego de identificarnos, pasamos a la sala de espera ubicada precisamente en la nave principal. Luces amarillitas y blancas, actores disfrazados que se movían caóticamente ya sea bailando o caminando pero sin un hilo que se trasluciera, y al fondo una banda (sintetizadores, caja de ritmos, guitarra, bajo y batería) arremetiéndose con zapadas, ritmos fuertes y riffs obsesivos.

Sensaciones futuristas. Reconocimos a Alvaro Zinno y a Eduardo Cardozo entre los músicos, que no pararon en ningún momento su rito casi tribal. Sus vestuarios eran en metálico y cueros negros. Desde una escalera un *hombre-masca* (Gabriel Richieri) realizaba malabarismos, jugando con la altura, con el riesgo. Mientras, otros bailaban: los vestuarios hechos de *requeches*, restos, cables, trapos. Predominaban los azules. Extravagantes y jugando a un incierto futurismo. Alguien nos convidó con un extraño líquido negro humeante que sabía a canela. Pasaron cinco o diez minutos y la invitación fue "¡siganme!", dicho por un personaje cuyo vestido tenía unas largas piñas negras. Subimos lentamente una escalera lateral muy empinada y de madera: primer piso, alguien con una probeta preparaba sabrosos olores mientras otros dos peinaban a un tercero en una escena estática; segundo piso, un maniquí hecho de alambres sin terminar estaba siendo trabajado con soldadoras; en el tercer piso—último—, varios personajes rodeaban una estructura de metal. Allí estaba Pascal Wyrobnik (francés de los grupos de Philippe Decoufflé y Royal de Luze) que nos informaba que aquello que estábamos viendo era un libro. Pasaban las páginas, pesadas y de metales herrumbrosos, con imágenes, trabajos plásticos y textos que hablaban de la historia de amor entre Mox y Saria, personajes de Moxhels. Llegamos así al final del libro, desatando un cordón negro para descubrir una caja que contenía cucarachas vivas pintadas con una amplia gama de colores. Desde una pared, una gigantesca tortuga adornaba la escena. Las caras de los actores eran de satisfacción, de "tocaste mi interior". Casi no había comunicación entre ellos, cada uno se movía a su antojo en un juego personal y llevando al extremo su individualidad: el goce personal. Mirarse a sí mismos, desde los bailarines hasta los músicos. Al bajar al lugar inicial quedaban dos opciones, salir a la calle o volver a la sala de espera. Se intuía que el masaje

estético estaba terminando. Luego de ver un poco más la acción de planta baja nos retiramos. La sensación era de satisfacción, de haber visto algo espectacular pero asimismo sin un contenido explícito, sin connotación más allá del lujo visual, sonoro y de sensaciones.

Moxhels fue simplemente eso. "Hicimos muy pocas cosas intencionalmente... cada uno trabajó su personaje y su estética" nos decía uno de los integrantes al otro día. De la misma lectura de la visita a que estaba sometido el espectador—totalmente pasivo—surgen conclusiones. Fue un paseo propuesto por un grupo de jóvenes artistas vinculados a la danza, la música, la plástica, el teatro y la poesía. Lógicamente hay referentes en Fura dels Baus, en el trabajo de la Royal de Luze (el juego del libro nace de lo mostrado por los franceses de Cargo 92 en el Puerto el año pasado), pero todo ello está reformulado por los actores de Moxhels. Todos ellos provienen de diferentes lugares: algunos son egresados de la Emad, un integrante de Los Malditos, alumnos de Contradanza, y el resto de experiencias diversas, resaltándose el aporte de Eduardo Cardozo (reconocido plástico joven), el de Zinno (hacedor de música para teatro y performances) y el de Pascal Wyrobnik (en cierta forma el cerebro de la historia proveniente de la mítica París).

Lo visto podría verse como la parábola de la cucaracha, destino de una humanidad que parece ver su final entre tecnologías e historias varias. Podría leerse como una mítica vuelta al libro religioso. Podríamos intuir el hilo que une al *hombre-masca* que se contoneaba al comienzo con las cucarachas pintadas del final. Pero la multiplicidad de sensaciones y lugares nos llevan a dejar interpretaciones intelectuales de lado. Lo cierto es que en Moxhels se han unido múltiples trabajos anteriores—incluso de performances realizadas en Montevideo—que han llegado a una concreción estética que culmina caminos truncados, fragmentarios y sin tanta efectividad.

(*) Moxhels, creación colectiva. Con Pascal Wyrobnik, Magdalena Brezzo, Elena Gigena, Roberto Olalde, Fernando Tuijjan, Beatriz Ojeda, Gabriel Richieri, Lito Enguren, Daniela Luna y otros. Música: Alvaro Zinno, Eduardo Cardozo y otros. Video: Guillermo Casanova. Iglesia Evangélica Alemana, viernes 28 y sábado 29 de mayo. Localidades por invitación.

J U E V E S

DESDE ADENTRO

AMOR
NOSTALGIAS
SIDA
CULPA
REVOLUCION
EGOS
HUMOR
SEXO
IDOLOS
VIEJOS IDEALES
ANGUSTIA
TRANSGRESION
CRISIS

EN FM AMOR
ACTUAN
JUAN LEYRADO
CECILIA ROTH
MIGUEL ANGEL SOLA
CON
MARIO PASIK
CARLOS ESTRADA
ANDREA TENUTIA
CRISTINA BANEGAS
MONICA GONZAGA
Y
SOLEDAD SILVEYRA
DIRIGE
LEONARDO MILEWICZ
MUSICA ORIGINAL DE
FITO PAEZ Y
CARLOS VILLAVICENCIO

y 30 HORAS

HISTORIAS DE FIN DE SIGLO



Jueves
21:30 hs.

MONTE CARLO TELEVISION

CANAL 4

EL GRAN CANAL

"Moxhelis" y la Comedia Peñarol
Inaugurando una estética

Paracen jóvenes del primer mundo manipulando formas que van desde la sicodrama hasta el futurismo de anticipación. Bailan una música alucinada que combina la impersonalidad algo distante del techno con la repetición rítmica del rap, a la que sucede de a ratos un aire "hard". Se visten, algunos, con overoles a los que han agregado diversos elementos expresivos, otros, con ropas que incorporan las referencias más diversas, desde la ciencia-ficción hasta un extraño look de deportista-gladador o algún elemento de Madonna.

El núcleo de la propuesta es íntima y termina en una calidez casi naïf, pero quienes están en la "sala de espera" previa se mueven entre los espectadores con un aire exterior y distante.

Si bien no falta cierta religiosidad subterránea, no se trata de un ritual. Es simplemente la presentación en sociedad de Moxhelis, un grupo de jóvenes creativos reunidos por coincidencias de estética y sensibilidad. En esta "performance" inaugural afirman claramente su diferencia tanto frente a la tradición cultural del medio como a las propuestas "jóvenes" más frecuentes, demostrando un nivel riguroso y un contacto fluido con las líneas más "posmo" de la producción estética del primer mundo.

El grupo tiene una integración diversa, que incluye a un peluquero y bailarín brasileño y a un francés perteneciente al grupo "Royal de Luxe", que viniera el año pasado en el Melquiades y presentará un espectáculo en el puerto de Montevideo. A la presentación de los días 23 y 24 de mayo en la Iglesia ubicada en Durazno y Blancos y Blancos invitaron a periodistas, productores publicitarios y algunos particulares.

Este paso inicial apunta a hacer conocer una línea estética y una forma de trabajo, principalmente en materia audiovisual, vestimentaria y de conversión de objetos de desecho para producir objetos futuristas. Pero, por supuesto, pueden deducirse también algunas características conceptuales. Por ejemplo la elaboración lúdica de mitologías propias, sea mediante la fabricación de nuevas leyendas —a través de la ficción— o por el reciclaje de los mitos heredados de la tradición. En este sentido, el libro que espera al viajero-espectador en lo alto de la torre, hace pensar en la biblia que permanece abierta sobre el altar de la "sala de espera".

Cada generación y cada momento histórico plantea en el arte sus logros y contradicciones en base a los elementos que su realidad lo ofrece. La vida posmoderna y los elementos creadores existentes en este fin de siglo generan, también en Uruguay, estéticas como la de "Moxhelis". Lo raro, si hay algo raro en todo esto, es que no haya ocurrido antes.

■ La Comedia Peñarol juega de nuevo

Los miércoles en La Barraca y los domingos en La Casaca, (dos punos de la noche montevideana), se presenta "Una buena acogida", título que, como el propio nombre del grupo, prueba voluntad humorística y desdén por los eufemismos. Si bien no se dicen palabrotas, las realidades representadas adquieren una desafiada crudeza debido a su exageración.

La Comedia Peñarol reitera los mecanismos expresivos que lo caracterizaron en toda su trayectoria ("No Xingu para nada", "Las cuatro y pico"). La reiteración resta interés pero permite un acortamiento y un brillo superiores quizás a los espectáculos anteriores. Las bromas, a menudo referidas al teatro, manejan el disparate de lo cotidiano y explotan debilidades humanas muy actuales (como la historia y el narcisismo), pero no abordan ese material más allá de la caricatura. Ella contribuye a una risa potente si el espectador sabe a qué se hace referencia, pero anual el trabajo de exploración y autoconocimiento que podría haberse hecho, no sólo para beneficio y satisfacción del público, sino del propio grupo, que parece encaminarse hacia una autorreferencia peligrosa.

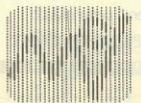
E.I.

La calidad tiene nombre

Los exigentes sabemos el valor de un nombre.

Nos tranquiliza la garantía de calidad que representa.

Nos enorgullece pertenecer al selecto grupo que sabe distinguir y apreciar el símbolo de lo mejor.



MOVIE
VIDEO
Bvar. España 2407
Tel. 78.82.54 - 78.80.67
EL CLUB DE POCITOS

El "revival" de Buscaglia y D'Angelo

Para nostálgicos y memoriosos

Es cierto que el "revival" está de moda, pero los puntos en común entre "La tía de Carlos" (en el Teatro de La Gaviota, dirección de Horacio Buscaglia) y "Erase una vez..." (en la Sala Carlos Brussa, dirección de Eduardo D'Angelo), no se reducen a revolver en el baúl de los recuerdos. Pasan también por el tono amable, el humor respetado y una estructura que, más que montar recuerdos, los enumera linealmente.

Horacio Buscaglia ambientó en el Montevideo de los 50 esa comedia de enredos con algo de matineé que es *La tía de Carlos*. Estrenada en Inglaterra en 1992, y con varias y famosas versiones en Uruguay (Paquito Bustos, Roberto Barry), sus desencontros y vueltas de tuerca —propias de una época y de un género— le aseguraron rápidamente un éxito mundial. Pero como muchas comedias amables de su estilo, sus tipos y situaciones han sido muy explotadas, han perdido su eficacia humorística y ya no resultan creíbles ni como parodias.

Quizás por eso Buscaglia planteó el espectáculo como recopilación y homenaje a una época que, para muchos, fue la edad de oro del espectáculo rioplatense.

Guiñadas y homenajes más o menos visibles pueblan los diálogos, la escenografía, el vestuario y hasta el movimiento de los actores, que cuando cuadra la ocasión caminan como los personajes de algunas famosas historietas de la época. Todo parece salido de radios antiguas, viejas revistas de la farándula o alguna película de Artistas Argentinos Asociados.

Este ejercicio memorioso apunta a la benevolencia del espectador puesto a rememorar un mundo que pasó, quizás confiando en que la nostalgia permita disimular la medianía de las actuaciones y el escaso humor intrínseco de la empresa.

Al mismo recurso acude Eduardo D'Angelo en su *Erase una vez... en el radio*, pero en sentido inverso: Buscaglia usa la nostalgia para amplificar el humor, D'Angelo adorna con chistes una propuesta totalmente nostálgica e idealizadora.

La proyección de buen material de archivo y un par de números musicales ("Los marinos cantores", la orquesta típica de Antonio Cervino), aligeran en algo la grandilocuencia vacía del "animador" (?) y los soporíferos sketches.

Se reiteran todos los lugares comunes vinculados a la

radio, desde una sucesión de caras en la pantalla (con los nombres en subtítulo), hasta una exaltación demagógica y banal de Maracaná. En cambio, están olímpicamente ausentes



las anécdotas y los comentarios jugosos sobre el medio de comunicación que quizás mayor importancia e inserción ha tenido en nuestro país a lo largo de este siglo.

En fin, un agotador álbum de fotografías con "150 artistas en pantalla"—anuncia el programa con tono de cartel circense— que desfilan uno tras otro en mera enumeración. Con tanto material y sobre el apasionante universo del

broadcasting, podía hacerse algo mejor. Sólo hacía falta un poquito de creatividad.

"La tía de Carlos" de Brandon Thomas, (versión de Horacio Buscaglia), por Teatro de La Gaviota. Con Daniel Gorriñi, Carlos Priegue, Alejandro Botti, Horacio Buscaglia, Graciela Gelós, Félix Correa, Rafael Salzano, Ana María Cabezas, Valera Risi, Adriana Ovalle y Sergio Goulart. Escenografía Carlos Mazza. Vestuario Nicolás. Iluminación Sergio del Cioppo. Selección musical H. Buscaglia. Dirección Horacio Buscaglia. La Gaviota, (Mercedes y Tristán Narvaja, 420542). Viernes, sábados y feriados 21.30, domingos 19.30. Localidades N\$ 40 y 20. Función del 21/5.

"Erase una vez... en el radio". Armado y dirección de Eduardo D'Angelo en base a publicidad y filmes de época. Con Luis Guarniero, Nibel Espino, Lucy Arregul. Con la participación de Los marinos cantores y Antonio Cervino y su orquesta. Compaginación edición de video Sacco Producciones. Sala Carlos Brussa, viernes y sábados 21hs, domingos 18 hs. Localidades N\$ 20, descuentos. Función del 28/5.

Emilio Irigoyen

"¿Quién nos quita lo bailado?", en el Notariado

Compañía (Uruguaya) de Teatro Musical

Luego del éxito de "Cine Radio Actualidad", el grupo DK Dance, su director Ignacio Cardozo y el libretista Rafael Pence decidieron montar otro espectáculo en la misma línea. Apoyarse al teatro musical con un nivel de calidad digno era algo prácticamente inédito en nuestro medio, y el grupo lo logró. Sin aspirar a una megaproducción supo adornar la escena con los brillos necesarios, sin desplegar tropes de bailarines, actores y cantantes, montó escenas dinámicas y cambiantes, trabajando la simplicidad y el humor para disimular algunas limitaciones. El resultado de este primer paso fue satisfactorio, y la boletería respondió con creces.

Y como una quijotada feliz suele tener segundas partes, el grupo se animó a insistir, ahora mediante una historia "con argumento". Este ya no es un comienzo sino, sencillamente, un "producto", lo cual trae nuevos riesgos. La primera dificultad —se aclara desde el programa y en escena— fue encontrar "la idea", que resultó ser, precisamente, las dificultades y vicisitudes por las que pasa una compañía de teatro musical hasta llegar al estreno (y algunas de las que vienen después).

Hey, por lo tanto mucha autorreferencia, autobiografía casi. Cardozo hace de "director de un musical

exitoso que se dedica a preparar otro musical", Pence hace de libretista y los bailarines de bailarines. La idea, interesante como punto de partida, pronto comienza a diluirse. La agitación de los preparativos, los nervios en las entrevistas, las "peleitas" de los ensayos son un material jugoso al que, salvo por algún chiste anecdótico, se le saca poco jugo.

Como mirada al patio trasero el espectáculo resulta cojo: está "la idea" pero falta el resto. Se dice muy poco sobre esa trastienda de la que trata la obra y sólo alguna vez la coreografía al respecto es realmente sugestiva ("Críticas y críticos"). En general prima lo decorativo sobre lo narrativo y la historia no llega a importar como debe hacerlo en un "musical con argumento".

Pero lo principal, quizás, es que Montevideo parece tener desde ahora una compañía de teatro musical. Sus posibilidades y limitaciones actuales están a la vista. El futuro dirá.

"¿Quién nos quita lo bailado?", de Rafael Pence, por DK Dance. Coreografía Fabienne Haret, Eduardo Ramírez, Carlos Luar. R. Pence, Ignacio Cardozo. Música Carlos García. Vestuario Vitorio Cigliutti. Escenografía Halinna Egaña, Bernardo Trias. Iluminación Juan José Ferragut. Con: Carina Baldi, Ana Blanco, Ignacio Cardozo, Adriana Da Silva, Halinna Egaña, Graciela Goulart, Daniela

Marotta, Amalia Nieto, Rafael Pence, Sergio Pereira y Bernardo Trias. Dirección Ignacio Cardozo. T. del Notariado, Galería del No-

tarlado, subsuelo, 483669. Viernes 21hs, sábados 21.30, domingo 19 hs. Localidades \$ 40, descuentos. E.I.

Reposiciones

Volvió Yonkers

● "Perdidos en Yonkers", éxito en público y crítica de la pasada temporada se repone por segunda vez en la Alianza Uruguay Estados Unidos, ahora en días inusuales debido a obligaciones de sala. Cuenta la historia de una familia judía en los Estados Unidos de mediados de siglo. El autor Neil Simon realiza una entrañable pintura de caracteres, elevando las tragedias de gente común a una altura épica conmovedora. Un espectáculo equilibrado en todos sus rubros y con un rendimiento actoral difícil de olvidar. Funciones los domingos a las 21 horas, y de lunes a miércoles a las 21.30 (Paraguay 1217, 981953). Localidades \$ 40.

● Aeroplanos. El viernes 4 de junio se cumplieron 150 funciones de "Aeroplanos", estrenado el 7 de mayo del pasado año por el Teatro Circular. La obra del argentino Carlos Gorostiza es una reflexión sobre las posibilidades de felicidad y plenitud en la vejez, que se cierra como un esperanzado canto a la vida, en todas sus edades. El espectáculo, dirigido por Ruben Yáñez, se apoya además en las precisas y emotivas interpretaciones de Walter Reyno y Carlos Frasca, así como en el trabajo escenográfico de Osvaldo Rey. Va en la Sala 1, (Rondeau 1388, 915952), viernes y sábados a las 21.30 y domingos 19.30 hs. Localidades \$ 30.

● Ducho. Otro éxito que regresa es el de Ducho (Ducho) Sfeir con "La edad del viento". Armado por Villanueva Cossé sobre textos de Lope de Vega, Chejov, Lorca y Vilaríño, entre otros, con música de Violeta Parra, Paco Ibáñez, Viglietti y Zitarrosa, este recital sobre el amor ha sido uno de los hits en la carrera de la actriz. Manejando con notable precisión cada elemento expresivo, Sfeir recorre las diversas tonalidades del amor, desde el dolor más desesperado hasta el lirismo o las "tocuras" juveniles. Las funciones son viernes y sábados a las 19 horas en el Teatro del Anglo (San José 1426, 923773). Localidades \$ 30 y 40.

Crónicas. (1993, 6 de octubre). Grupo Moxhelis plantea una propuesta diferente para el próximo viernes en la rambla. 5.

Grupo Moxhelis Plantea una Propuesta Diferente para el Próximo Viernes en la Rambla

Un espectáculo muy original, fuera de lo común, apreciaremos el próximo viernes en nuestra rambla y algunas calles de Mercedes. El mismo será presentado por el grupo Moxhelis, quienes ya desde la pasada jornada se encuentran en nuestra ciudad coordinando todos los detalles.

Dialogamos con cuatro de sus integrantes: Lito Eguren, Magdalena Brizzo, Leonel Pasaina, y Helena Gigena quienes dijeron a CRONICAS: "Nuestro espectáculo es un desfile callejero. La idea es que

es una expedición que viene de tierras lejanas y va llegando a las distintas ciudades donde estamos.

Los detalles del espectáculo, no deseamos brindarlos, pues queremos que sea una sorpresa, pues el mismo apela a la imaginación, quienes lo vean pueden crear su tábula, su propia historia.

El mismo es auspiciado por Pepsi Cola, y en Mercedes nos presentaremos el viernes próximo a las 17.00 horas comenzando en la Rambla, se cumple

todo un circuito para culminar nuevamente en la Rambla. Ya hemos realizado este espectáculo en otros puntos del país, venimos de Colonia y pensamos estar en domingo en Dolores, en la Fiesta de la Primavera.

Además del espectáculo callejero, hacemos una fiesta en cada ciudad, que es con el fin de financiar gastos, en Mercedes será el sábado en la Discoteca Moon, donde se realizará un gran baile.

"Moxhelis" esta conformado por 16 personas, todos con actividad artística pero en diferente orden, hay actores, bailarines, músicos, plásticos, soldados, etc.

Nuestro grupo se forma, luego de un encuentro entre

varios de nosotros, observamos que teníamos una misma visión del arte, y montamos un mini espectáculo en Montevideo que fue presentado a distintas empresas y a partir de allí obtuvimos el apoyo de Pepsi, y estamos haciendo lo que realmente queríamos, un espectáculo callejero para todos en general.

En cada ciudad, participan junto al grupo jóvenes de cada lugar. Ayer se realizó una reunión con chicos interesados porque necesitamos unos 10 que deseen integrarse al desfile.

El espectáculo no tienen ningún mensaje, es para que la gente lo pueda disfrutar, para que de rienda suelta a la imaginación y a la fantasía"

No se lo pierda
Mes de las medias

Pinguinos
Todo...

Emmanuelle

Autosostén, 3 por	\$ 12.30
Can Can Mousse, 2 por	\$ 12.95
Can Can T.4, 2 por	\$ 15.35
Can Can de lycra	\$ 18.30
Can Can de lycra T. esp.	\$ 20.25

Renoir

Can Can, T.3-4-5, 2 por	\$ 9.95
MALLA MOUSSE	
Can Can, 2 por	\$ 9.75
Can Can T.4, 2 por	\$ 14.36
LYCRA	
Can Can T.1 y 2	\$ 13.95
Can Can T.3	\$ 15.70

En el Canasto de las Ofertas

- CAN CAN Lycra
- CAN CAN, 3 por
- AUTOSOSTEN, 3 por

Alternadores y baterías con descuento de 50%

ALVAREZ REPUESTOS

Rodó y Oribe

VENDO
PEUGEOT 403
T4B - Año 70.

Tratar: Sánchez y Oribe. Tel. 2109

Intendencia Municipal de Soriano

LICITACION PUBLICA

COMPRA DE AUTOS, CAMIONETAS, CAMIONES, OMNIBUS, MOTOS y MOTORES.

La Intendencia Municipal de Soriano, llama a LICITACION PUBLICA para la adquisición de AUTOS, CAMIONETAS DOBLE CABINA, CAMIONETAS PICK-UP, CAMIONETAS TIPO RURAL, CAMIONES DOBLE RUEDA LIVIANOS, 2 VEHICULOS de 6 a 12 PERSONAS, UN MICRO OMNIBUS de 25 a 30 PASAJEROS, MOTOS de 80 a 100 cc. y MOTORES PARA REPUESTO.

- Los vehículos serán nuevos y de producción standard.
- OFERTAS: hasta 28 de Octubre de 1993, HORA 16 en OFICINA NOTARIAL MUNICIPAL.
- APERTURA, el mismo día, hora 17 en Salón de Actos de la IMS.
- PLIEGO DE CONDICIONES en Oficina Notarial Municipal (Intendencia Soriano) y Congreso Nacional de Intendentes - Palacio Municipal - 2do. Piso - Montevideo -

VALOR DEL PLIEGO: \$ 200 (doscientos pesos)

ESCRITORIO PASCAL SAIZAR
DE MARTELLOTTI 1035 - 414
MERCEDES
CALLE 1035 TEL. 4111

Entrando a la venta: 1 juego de dormitorio est.americano moderno, comp.p/ropero 4 puertas c/3 cajones exteriores, desarmable, cómoda c/9 cajones y tapa de vidrio, 2 mesas de luz c/cajones y tapas de vidrio, cama de 2 plazas c/parrilla, Impeccable; 1 ropero de estilo 3 puertas c/3 lunas de cristal biseladas, cajones exteriores desarmable, 1 lavatorio antiguo c/tapa de mármol gris, luna de cristal biselada c/marco esculpturado, 1 cristalero 2 puertas y 2 cajones est.provenzal haciendo juego c/mesa extensible, 1 mesa c/base de hierro niquelada y tapa de mármol c/6 sillas niqueladas tap.en tela, 1 juego de dormitorio est.francés enchapado en roble de 2 plazas, comp.por ropero 4 puertas desarmable cama de 2 plazas c/parrilla, cómoda 4 cajones y 2 mesas de luz, 1 ropero en cuero y roble desarmable 3 puertas, 1 mesa de comedor redonda en madera c/6 sillas tap.en tela buen estado, 2 roperos 3 puertas buen estado, 2 camas de madera de 1 plaza gemelas, 1 escritorio en cármica 6 cajones, 1 juego de comedor est.francés comp.p/cristalero 4 puertas, aparador 4 puertas c/ espejo mesa extensible c/sillas tap.en pantazote, 1 ropero est.francés 3 puertas, 1 heladera rectilínea familiar func.1 bagueño en cármica 4 puertas buen estado, 1 juego de comedor est.francés comp.p/aparador 4 puertas y 1 cajón mesa extensible c/6 sillas tap.en pantazote buen estado, 1 modular chico tipo escritorio 3 estantes y cajón lustrado, 1 bicicleta p/caballero rodado 28, 1 garrafa p/3 kgs.c/cochinilla, 1 colchón pollón de 1 plaza c/lorro, 1 colchón pollón 2 plazas c/lorro, 1 cama est.americana 2 plazas c/2 mesas de luz, 1 cama de 1 plaza est.provenzal c/1 mesa lustrada, 1 cama cuna de madera c/colchón pollón, 1 heladera rectilínea marca Siam func., 1 changuito p/niño buen estado, 1 cómoda 3 cajones p/ lustrar, 1 toilette c/espejo, 1 escritorio p/niño c/cajones de madera, 1 bicicleta p/dama rodado 26, 1 bicicleta Graciela p/niño, 2 coches p/niño dif.modelo, 1 cama cuna c/colchón, etc.

DESTACAMOS: 1 cortadora de fiambres marca EMA, 2 vitrinas c/15 cajones c/1 ideales p/mercadería, 1 mostrador vitrina hierro y vidrio c/2 cajones, 1 mostrador de madera tapa de cármica c/7 cajones y 4 puertas, 1 vitrina madera y vidrio tipo mostrador chica, 1 sierra sin fin c/motor trifásico p/ carnicero, 1 zorra p/moto auto buen estado, 1 desnatadora marca Alfa Laval p/25 lts. imp., etc. e infinidad de lotes imposibles de detallar por su extensión.

Por informes al escritorio Rodó 1033 Tel 4327 - Mercedes.

CRONICAS Premia su Primicia con \$ 50. Comuníquela por el teléfono 3642

Departamento Inmobiliario

GM
García Montero S.R.L.
Fono. Sánchez 951 - Tel.2877 - Mercedes

VENDO
Apto. excelente punto; 3 dormitorios y demás comodidades. Impeccable estado.
US\$ 10.000 y Banco.

ALQUILO
Finca: 21 de Setiembre 415
3 dormitorios; baño completo c/ calefón instalado; living - comedor, cocina, patio c/ parrillero
\$ 850.

La Unión. (1993, 23 de noviembre). El circo de futuro, de la compañía Moxhelis, puso un toque distinto a la noche del sábado minuano. (Minas), 13.

INFORMACION

13

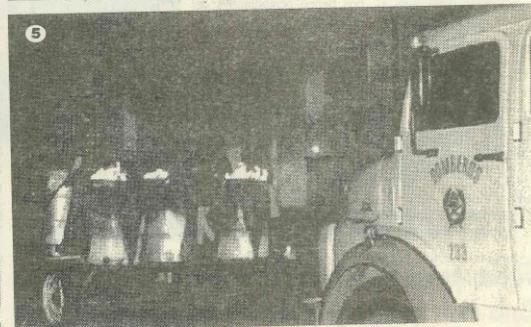
"EL CIRCO DEL FUTURO", DE LA COMPAÑÍA MOXHELIS, PUSO UN TOQUE DISTINTO A LA NOCHE DEL SABADO MINUANO

Especial brillo dio a la noche del sábado, el pasaje de la compañía Moxhelis, que integrada por un grupo de jóvenes artistas de la capital, llevaban consigo poco comunes carruajes, en un espectáculo que impactó al público, con sus llamaradas de fuego, su música y su mensaje "futurista". Sobre las 21 y 30 horas, comenzó el desfile en la

plaza Rivera, desde donde, como puede apreciarse en las fotos de Hermes Modino, la singular compañía comenzó a presentar su propuesta, al mejor estilo de los filmes de "Mad Max": cuatro artistas, dos de las cuales (1, a la izquierda) son minuanos, actuales integrantes del conjunto humorístico "Les Luthiers Seranos", tiran del carro donde

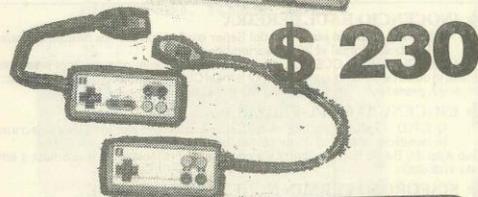
viajan los tres músicos. Simbolizando entonces a una "generación perdida que viene de tierras muy lejanas, a mostrar su imponente trofeo de metal, un pájaro prehistórico (2) que, enjaulado, es custodiado por una hermosa doncella que se columpia tras él, Moxhelis recorrió Minas ante la atenta mirada de un numeroso público". Por otra

parte, un extraño aparato (3 y 4) fue paseado por las calles de nuestra ciudad, semejando una nave aérea, tal como se aprecia en el comienzo del desfile, el que, contó con el apoyo de la Intendencia Municipal, Jefatura de Policía, servicio de asistencia médica público y, como lo captó la lente de Modino, (5) de un destacamento del cuartel de Bomberos de Lavalleja, que permaneció atento al espectáculo, ya que se incluían en él, pasajes donde encendían fuegos.



Reyes planean

1 consola Family Game
2 joysticks
1 pistola laser
150 juegos
garantía total



\$ 230

EL BAZAR

Su mejor conexión en electrodomésticos

MARTES 23 de NOVIEMBRE de 1993 - LA UNION •



RINCON

El 27 de noviembre... de 1939 se produce la caída de Varsovia en poder de las fuerzas alemanas de Hitler. En aquel día los millares de judíos que allí habitaban comienzan a ser perseguidos y asesinados... El 16 de octubre del año siguiente se crea el Ghetto, desatándose allí una feroz y despiadada cacería humana de 310.322 muertos sólo en los últimos tres meses. Cuando en octubre de 1942 se logra liberar el Ghetto, en él quedaban de los casi 800.000 judíos que hasta allí fueron llevados- sólo 120.000.

Por entonces se alzó como líder y mártir de la resistencia Judía Mardejal Anilevich, siendo hoy uno de los emblemas sobre los que se vuelven en cada recordación.

VIÑETA



La pólvora fue llevada a Europa por el comerciante y aventurero italiano Marco Polo desde la China, donde era utilizada desde mucho tiempo atrás en la fabricación de cohetes y fuegos artificiales para las fiestas. Fueron los europeos los que le dieron la aplicación bélica que hoy más comúnmente le conocemos.

SE DIJO

"Ni poco ni demasiado; todo es cuestión de medida".

A. Cortez

VALE LA PENA

... si el tiempo lo permite, darse una vueltila por el Prado Piedra Alta, el domingo de tarde. Además de las bellezas naturales de este espacio verde y abierto, se podrá disfrutar de la presentación de la Orquesta Municipal (desde las 19 y 30 hs.) en la pista de patinaje.

Una propuesta distinta, al aire libre, con música muy de actualidad y que además puede ser ballada.

Moxhelis en Florida

En esta tarde-noche nuestra ciudad será el gran ámbito para un muy inusual espectáculo. Los integrantes del grupo MOXHELIS recorrerán nuestras calles prosiguiendo un viaje -entre lo concreto y lo fantástico- que comenzaron hace ya dos meses.

Estuvimos conversando con varios integrantes de este singular elenco, quienes nos presentaron algunas de las características del grupo, su búsqueda, propuesta y espectáculo...

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

"MOXHELIS regresa de una larga expedición por tierras desconocidas. Luego de una gran búsqueda lograron atrapar una QUIMERA. Ella está bien segura en una inmensa jaula de hierro. Ahora MOXHELIS sale a todas las ciudades del país para mostrarla.

Un carro tirado por hombres abre el desfile. Sobre él alguien marca el ritmo de la marcha con un gran tambor metálico, a su espalda arden tres tanques con fuego. Detrás lo sigue el gran carro donde viene atrapada la QUIMERA, la jaula cuelga del centro del vehículo meciéndose a los lados, delante una mujer conduce, de arriba se desprende un humo intenso, a los lados varios caminan al ritmo de la música controlando la marcha. Más atrás otro carro lleva los músicos y por último, un carro como el primero cierra el desfile".

El desfile culminará en la Plaza Asamblea donde se desarmarán las máquinas y se dejará la jaula con la



Momentos del trabajo del peculiar grupo.



QUIMERA sobre el piso para que la gente pueda acercarse para mirar. Al mismo tiempo se brindarán productos de PEPSI COLA INTERAMERICANA S.A.

Según nos señalaban, la propuesta de este grupo es una forma de reacción contra todas las formas de arte que ellos consideran anquilosadas, siempre basadas en las mismas formas.

"MOXHELIS es un espectáculo dirigido a las sensaciones, un viaje para ser disfrutado por personas de todas las edades y condiciones. Un circo donde la carpa será reemplazada por un ómnibus y los animales por máquinas."

¿Cómo se gesta este espectáculo?

"Todos tenemos experiencias previas, unos como actores, otros como bailarines, hay pintores, plásticos, soldados, etc... Nos reunimos para esto y MOXHELIS se presentó en Montevideo con dos espectáculos: el primero se realizó en la Iglesia Evangélica Alemana y el segundo en el Cabildo de Montevideo. El fin de la presentación fue



Integrantes de MOXHELIS visitan El Herald.

mostrar la tendencia artística del grupo a productores, prensa y público en general, buscando obtener el apoyo para realizar su proyecto futuro. Así fue que Pepsi-Cola Interamericana S.A. se interesó en la propuesta brindando su total apoyo para la realización del primer espectáculo. Este espectáculo consiste en un desfile que ya se realizó en 13 ciudades del Interior... Ahora volvemos a Montevideo para hacer 4 desfiles en distintos barrios, y después -en el verano- vamos a recorrer todas las playas de la costa sur este".

¿A qué hora comienza el trabajo en Florida el próximo sábado?

"El desfile comienza en el Prado, a las 21 hs. pero invitamos a todos a participar desde las 18 hs. porque durante tres horas vamos a estar armando las máquinas y carros en público (traemos todo desarmado y la gente disfruta de ver como ese montón de hierros informe se va transformando)... Salimos después del Prado por A. Saravia, seguimos por Gral. Flores y después por A. M. Fernández hasta la Plaza Artigas (allí hacemos un alto de cinco minutos). Seguimos después por P. Fernández, Independencia y Gral. Flores, hasta la Plaza Asamblea, donde terminamos, desarmando todo.

Auspicia Pepsi-Cola Interamericana S.A. e Intendencia Municipal de Florida.

Signo en recital

Escribe Fernando González

El cuarteto vocal SIGNO vuelve al escenario del Teatro 25 de Agosto para presentar un nuevo -e inédito- trabajo que ellos han llamado "Camino al 2000" y que está compuesto por quince canciones sobre las cuales van evolucionando los aspectos de un planteo unitario que encierra y sintetiza la imagen, aspiraciones y temores que pueden estar en ese "camino" de años, desde aquí al 2000...

"Es seguro que en este tiempo habrán de pasar cosas importantes, trascendentes" señaló enfáticamente Miguel Cueik, autor -en letras y música- de la propuesta y arreglador del grupo... "De eso se trata el concierto".

Como en sus trabajos anteriores, SIGNO se suma al quehacer cultural de Florida con una propuesta muy propicia, cargada de su propia personalidad y directamente vinculada y comprometida con el devenir de nuestro tiempo... Así como el pasado año dedicaron todo un completo trabajo a Juana de Ibarbourou, en su aniversario, en este año asumen el compromiso con el futuro inmediato y se asoman a sus muchas interrogantes, con la crudeza que tal requiere pero también con la esperanza de positivos horizontes.

"A esto -nos señalaba Miguel Cueik- lo llamamos El Concierto Total, no por buscar títulos rimbombantes ni por agrandarnos, sino porque hemos concebido un espectáculo multidisciplinario con la participación de actores y bailarines, brindando otras formas de arte, vinculadas a la música".

En las glosas y otras formas de presentación de los quince temas musicales que interpreta SIGNO estarán los actores Miguel A. Santana y Nelson Tarigo, recitando y actuando, componiendo teatralmente... También el Cuerpo de Danza que dirige la prof. María José Barreiro, poniendo cuadros plásticos, danzas y otras formas de expresión corporal, en coreografías que ilustran la propuesta musical.

El recital es a total beneficio del Centro de Promoción de la Familia, con entradas a \$ 10.

Va en el Teatro 25 de Agosto, esta noche desde las 21 horas... y es una ineludible cita de los floridenses con la creación artística de los floridenses.

Grupo Presenta su recital exclusivo

Signo

CAMINO AL 2000

RECITAL DE LA NUEVA ERA

EL CONCIERTO TOTAL

Con la participación del Cuerpo de Danzas de la Prof. María José Barreiro y los actores Nelson Tarigo y Miguel A. Santana.

Entradas en venta: \$ 10.-

A beneficio del Centro de Promoción de la Familia

Sábado 27 - Hora 21 - Teatro "25 de Agosto"

EL HERALDO

POR EL BATLLISMO HACIA LA DEMOCRACIA INTEGRAL

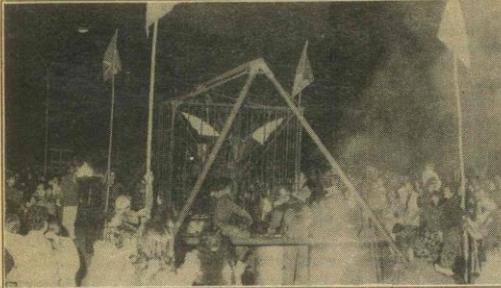
Florida, LUNES 29 de Noviembre de 1993 - Año LXXV - Nº 21.469 - Precio del ejemplar \$ 1.80

Reforma

La cuestión de los municipios no es negociable, dijo Juan Chiruchi; hablando en nombre del Herrerismo.

Pág. 5

Con una quimera a cuestras



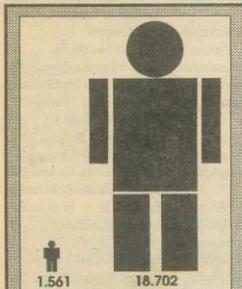
Inspirados en *Mad Max* y alguna otra visión apocalíptica y pestmista del futuro del planeta, Moxhells -un grupo de jóvenes artistas- paseó su quimera enjaulada por las calles de Florida, al ritmo de los tambores de lata -al mejor estilo del Bronx neoyorquino- y música en vivo. Mucho público, fundamentalmente joven, siguió la procesión atenta a la quimera enjaulada hasta que llegó a la Plaza Asamblea, donde fue depositada. Allí concluyó el espectáculo, tras el cual "pasaron el sombrero". (Foto de Mario Cerrutti).

Fin de cursos en la piscina



Culminaron ayer los cursos en la Piscina Municipal de Florida, con un espectáculo ofrecido por los jóvenes, que realizaron demostraciones de habilidad en el agua. Como siempre, el espectáculo de clausura fue acompañado por una numerosa concurrencia que colmó las tribunas del escenario deportivo.

La situación de Degania es muy grave pero la empresa sigue siendo viable



Pocos votos

De los 18.702 afiliados de la Cooperativa Médica de Florida, habilitados para sufragar, sólo fueron a las urnas 1.561 en el departamento, es decir el 8.34%. La nota la dio La Cruz, que de los 215 habilitados convocó a 90, es decir al 41.86%. Los votos mayoritarios fueron para el "oficialismo", resultando electos delegados para la Directiva, los Sres. Francisco Heredero, Pablo Caetano y Juan Chento.

Pág. 3

Se están realizando esfuerzos para bajar los costos operativos, para que la empresa pueda seguir en el mercado pese a las condiciones adversas de competencia.

El cierre de Degania es "un paréntesis de 15 o 30 días" para estudiar los mecanismos para bajar los costos operativos, según explicó a EL HERALDO esta mañana el empresario Ricardo Wallerstein.

Para esto, se han realizado contactos con los trabajadores, procurando acordar formas viables que permitan reducir los costos, sin afectar los intereses de las partes involucradas.

Wallerstein afirmó que la empresa no carece de pedidos, pero que las condiciones de competencia son adversas, debido a motivaciones internas al país y externas.

Para la empresa es imposible competir con otros países donde existen importantes subsidios o la mano de obra es muy barata, lo que hace difícil la situación, pero no imposible.

Sobre la posibilidad de modificar la relación laboral, creando un mecanismo de destajos, Wallerstein explicó que no hay más que conversaciones entre la empresa

y sus empleados.

Los empresarios, los obreros y delegados del ministerio se reunirán mañana en Mon-

tevide para analizar los pasos a dar en el futuro, con miras a encontrar una salida a esta grave situación.

Preocupación



Los trabajadores de Degania y de Curtiembre El Águila se reúnen esta tarde en asamblea para analizar la clausura temporaria de la actividad en la fábrica de prendas. Existe profunda preocupación dijo a EL HERALDO el dirigente sindical Carmelo Monce.

Pág. 3

Alegría



"Bananita" González alegró ayer la jornada a cientos de floridenes que se reunieron frente a Chico Sport, con motivo de la fiesta del 15º aniversario de la casa comercial. (Foto de Enrique Cerrutti).

Pág. 2

El mejor precio no está en cualquier esquina, sólo en...

MARCOS MUEBLES

Importador y distribuidor de ventiladores

Independencia 615
Tel. 2670 - 2728

Y además lo paga en tres cuotas sin recargo

Ventilador de techo con luz \$ 160.-

Ventilador de pie 40 cm. \$ 180.-

EL TIEMPO



Torres, A. (1993b, 17 de diciembre). Desandando sortilegios. *Brecha*, s/p.



El Observador. (1993, 30 de diciembre). Grupo Moxhelis: un espectáculo de vanguardia apoyado por Pepsi-Cola Interamericana S.A. s/p.



Peveroni, G. (1994, enero-febrero). Circo, pasión, fuego y quimera. Moxhells: cachetazo a la solemnidad. *Graffiti*, 67-69.

MOXHELLIS: CACHETAZO A LA SOLEMNIDAD

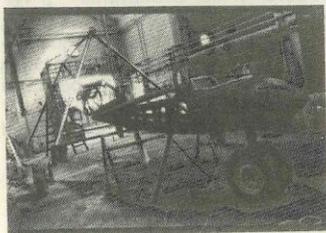
CIRCO, PASION, FUEGO Y QUIMERA

Qué es Moxhells? ¿Quiénes son? Sorprendieron Montevideo y a varias ciudades del Interior con sus desfiles. Carros, fierros, fuego, música distorsionada y un grupo de jóvenes actores cargados de adrenalina fueron suficientes para desenmascarar una práctica abandonada: el teatro callejero.

Los Moxhells viven en una casa del Cerro, persiguen la utopía del arte colectivo, apuestan a vivir de lo que hacen y ante cada una de sus acciones se plantean el ¿por qué no?, pregunta que los hace escapar de un problema fatal de los artistas uruguayos. Desde esta nota la intención es conocer su forma de trabajo, sus espectáculos y las repercusiones que han tenido.

por Gabriel Peveroni

La historia es sencilla. Un grupo de artistas jóvenes que incluía actores, plásticos y músicos deciden realizar acciones diferentes, interdisciplinarias. Se juntan bajo el nombre «La Corte» y desfilan en la primavera del 92. Como casual visitante se encontraba en Montevideo el francés Pascal Wribonik, integrante de la «Royal de Luxe», compañía que nos visitara como parte de la gira «Cargo 92». Algunos de «La



Corte» junto a Pascal deciden trabajar «full time» y comienzan los primeros pasos de «Moxhells»: el libro, la presentación en la Iglesia, fiestas privadas y, por último, el desfile que realizaran por distintas ciudades del país y en el pasado diciembre en Montevideo. La aventura parece no parar. Por las características de trabajo se asemejan a un circo, a una troupe resuelta a encender la llama del arte en donde se encuentren. Charlamos con tres de la compañía:

Pascal, Daniela Luna y Lito Eguren, quienes están «al mango con la historia» desde un primer momento. Sin necesidad de preguntas, el francés se largó a hablar:

-El grupo que conocí estaba de vacaciones, después volvieron a Montevideo pero faltaba conexión. Yo quería trabajar, quería hacer cosas, y en febrero nos juntamos para seguir trabajando. Así surgió el libro, y luego lo de la Iglesia. (PW)

-¿Qué es Moxhells?

-Moxhells es ganas de trabajar, de hacer otra cosa, de hacer arte. (PW)

-¿Es un grupo de acción teatral?

-No, es un grupo de espectáculos. (LE)

-¿Qué es un espectáculo?

-Es una conjunción de muchas cosas, no sólo de teatro. Además, teatro no es sólo el hablado. (DL)

-El desfile es una obra de teatro. (LE)

-Es difícil explicarle a la gente qué es una obra de teatro. Es más fácil decirles que es un espectáculo, entonces lo entienden mejor. (DL)

-Espectáculo es una imagen más global: la pintura es un espectáculo, un concierto, un auto que te gusta que pasa por la calle es un espectáculo.

No sé, hay cantidad de cosas, una puerta de garage te puede parecer fantástica. Es todo eso. (PW)

EL LIBRO

-¿Qué fue lo primero?

-Primero surgió el libro, que salió entre cuatro personas. Pascal tenía ideas básicas de cada página y nos fuimos a Treinta y Tres, a trabajar en



una casa que estaba desocupada. Estaban las ideas y cada uno tenía que encargarse de una página y ver como podía solucionarla, de qué ideas aportaba y para qué lado tomaba la totalidad. (DL)

-Después, con el libro en Montevideo, la gente de «La Corte» vino a vernos para ver qué queríamos hacer. Entonces lo presentamos en la Iglesia invitando gente que nos pudiera ayudar en el futuro: agencias de publicidad, empresas privadas, dia-

rios. (PW)

Con el libro pronto tratamos de hacer al revés que todos los grupos, que siempre van a pedir algo antes de que nadie los conozca. Entonces nadie te da nada, se buscó romper un poco con eso y mostrar algo para después poder ir a pedir ya habiendo algo de por medio. (DL)

CREACIÓN COLECTIVA

¿Cada uno arma su propio personaje?

Acá lo que se busca es, en base de una idea que sale de alguien en particular, que cada uno en su área vaya aportando a eso, en su área, que es lo que más o menos coordina. En mi caso, que bailo y actúo, terminé con el taladro, y los que soldaban al principio terminaron actuando. Cada uno guía en su área. No es que uno se encargue de una cosa y otros de otra. (LE)

Es importante que si bien cada uno hace cosas diferentes, hay un punto y una visión en común de lo que se quiere. Hay un punto en donde nos conectamos. (DL)

Moxhels en acción parece una máquina en donde todos los engranajes se miran y el público está lejos.

¿Que parecemos una máquina? No, creo que en los espectáculos hay una armonía en donde todo ocurre muy aceitado, pero a la vez muy cotidiano. Pero no hay una barrera para que la gente intervenga, en el desfile mucha gente participa porque se cuelga del viaje nuestro. Hasta la policía de tránsito se mete en el viaje. Cuando voy con el largavistas a mirar, no se rien, es impresionante. (DL)

O lo que pasó en Florida, que Daniela miraba y decía, «¿para dónde vamos, para allá o para acá?»; «no», decía una policía, «tenemos que ir para ahí», porque la orden era ir por ahí. (LE)

EL DESFILE

¿Qué diferencias encontraron en desfilarse en el interior y en la capital?

El ritmo, principalmente. En el interior era más chato y fuimos más

lento en el desfile, por más energía que pusieramos. En Montevideo, la vez de 18 de Julio fuimos corriendo. Nos lleva el ritmo de la ciudad. (LE)

Es entrar en la ciudad, integrarnos en una expedición que va al ritmo de ella. (PW)

También está que el día que íbamos a hacer el espectáculo todo el pueblo sabía. Y todos iban. No era sorpresa. Veías gente, gente, y como son ciudades chicas, participan más. Entrar más en el juego. (LE)

Yo no sé qué es. La gente en Montevideo tiene como una caparazón para cuidarse y en el interior está más lisa. La gente quedaba más impactada, en cambio en Montevideo se asustan. Mismo que la gente de acá está reasustada, tiene miedo que la roben, que la maten. La idea del espectáculo y lo que nosotros hacemos es provocar un shock en la gente, y si a alguien le parece violento para mí está bien.

Sale mal si alguien sale diciendo que le da lo mismo que pase o que no pase; es horrible para mí que alguien diga eso. El que dice no me gusta porque es violento me encanta, por lo menos le pasó algo, lo violentaste. Cuando les da lo mismo es cuando fallamos. (DL)

MÁS DEFINICIONES

Al comienzo decían de «hacer algo diferente». ¿Con respecto a qué?

Romper con la monotonía del arte en Uruguay, donde todo es muy correcto: la danza es así, el teatro es así, o de si vas a un teatro a pedir sala y tenés que seguir ciertas reglas. (LE)

Todo está muy viejo, el otro día nos pusimos a hablar de la EMAD y pensamos en Margarita Xirgú. Creo que la Escuela fue buena cuando Margarita Xirgú era vanguardia. (DL)

¿Y Adriana Lagomarsino?

Y la echaron de la Escuela. Era la única que iba a más, que buscaba en los alumnos nuevos en lo que querían hacer y de ahí guiarlos; pero no implantar métodos o técnicas de cuarenta años atrás. (LE)

No siento que estemos haciendo algo distinto, pienso sí en algo que me gusta. Personalmente cruzo cosas de todos lados y las interpreto, las

transformo, para hacer algo que me parece mejor. De Francia me fui porque hay todo un clima -no hablo solo del arte-, que no me gustaba, me sentía encerrado, iprimido. Acá no pasan muchas cosas pero la gente tiene ganas aunque no se les da la posibilidad de hacerlas. O de olvidarse de los problemas y largarse. Al principio en el grupo había gente que trabajaba de mañana y de tarde, y después hacían lo que les gustaba. A mí me parece que si querés hacer una cosa que funcione no se puede hacer una mitad. Sé que es un sacrificio largar un trabajo, pero la gente encaró porque al tiempo te das cuenta que hay que dar mucho para recibir, te cambia no sé qué, pero personalmente no podría ir a trabajar de mañana y de tarde hacer teatro. (PW)

De nosotros nadie trabaja en otra cosa, la idea es vivir de lo que nos gusta hacer. (DL)

Dejamos todo, algunos el trabajo, otros el estudio. Yo dejé la EMAD en el último año y último semestre. (LE)

En la práctica, ¿cómo les ha ido?

Para todos es difícil. En el interior no había plata para comer; ahora estamos acá y es peor todavía. En la gira teníamos a las Intendencias que nos daban almuerzo y cena; en Montevideo hacemos fiestas como las de «Amarillo», o las primeras en «La Cueva» y «Juntacadáveres». (PW)

Como el espectáculo es gratis, acá en la capital pasamos el sombrero. Y no existe, recolectamos 40 pesos en un desfile y 120 pesos en otro. (DL)

En el interior había más guita del sombrero. (LE)

EL AVIÓN

¿Cuál es la historia del avión «moxhels»?

Para nosotros no es nada especial, lo encontramos en una calle del centro. (PW)

Era una boya en su origen primero. (DL)

Hablamos con la gente del barrio y la llevamos para transformarla. La forma nos encantó, al principio teníamos el espectáculo armado sin el «avión», lo encontramos y entraba perfectamente en la estética del es-

pectáculo. (PW)

Yo que lo manejo creo que es un avión pero que no lo es, también es moto, es la supervave de las galaxias, es muchas cosas. Es algo que fue hacia ese lugar fantástico y se encontró con la quimera, y ahora la viene trayendo. En un primer momento el «moxhels» estaba unido al carro de la jaula, cuando fuimos a hacer el primer ensayo no funcionó y se trató de mantener ese hilo de ir trayendo toda la historia. (DL)

Es el que sabe las coordenadas de la ruta. (LE)

Volviendo, ¿qué es «Moxhels»?

No son solamente fierros, hay otras facetas. (LE)

Moxhels es fuego, energía, fuerza, es calor, son los fierros que se funden y se transforman con el fuego. Es primitivo, hay una información genética de cada uno sobre la idea del fuego. (DL)

DESPUÉS DEL FUEGO

Ya pasaron los carros extraños y «18 de Julio» ha vuelto a su histórica y acelerada normalidad. Aunque las boinas por la distorsión del tránsito

conspiran contra el minigrabador, registramos algunas opiniones y sensaciones de ocasionales, desprevenidos espectadores. Todo es muy rápido y en caliente. «Recién caigo acá y lo estuve mirando. Está bueno», dice el primer entrevistado. «Impresionante, se tendrían que hacer siempre», agrega una chica de no más de 20 años. «A mí no me agrada», contesta un hombre de mediana edad. El rastreo parece conducirse al clásico «me gusta/no me gusta».

Pero hay quien persiste en la sorpresa generada por la acción de los Moxhels: «Quiero saber qué es. No entiendo nada, me llama la atención, me parece muy llamativo pero no encuentro nada gráfico que leer.» Mientras hay quienes buscan identificaciones, otros prefieren adular con una pizca de desconianza: «Cada uno es libre de pensar y de hacer lo que quiera, para eso estamos en democracia», dice un hombre de unos 40 años. Otros le escapan a su papel de espectador: «Creo que moviliza un poco a la gente de Montevideo, que no está acostumbrada a ver estas cosas.»

Prosigue la sorpresa, común denominador además de los «impresionante» que ganarían en una encuesta: «No sé, manifestación de los hip-

pies que están medio locos. Bueno, me impresionó, es una cosa tan original que la verdad que no sé. Con qué finalidad lo hacen es lo que yo quiero saber, el sentido, el por qué. De si es una manifestación de demostración de algo o de lo que sería un sacrificio. Es la impresión que me da, no creo que sea con ninguna intención mala, debe ser para divertirse más que para otra cosa. O impresionar a la gente», apunta una mujer ya en la tercera edad. Tampoco es cuestión de edad, un adolescente fue muy terminante: «No sé, me parece medio raro, no me gustó, muy violento».

Hay impresiones rescatadas muy interesantes: «No sé si me gusta o no me gusta, sí me impresionó muchísimo. Me mueve, no es ni lindo ni feo, es una cuestión impresionante que creo sensibiliza», dijo una mujer adulta cargada de bolsos. «No sé, no logro interpretarlo, pero la verdad que no me desagradó», apunta alguien. Y la última que preferimos rescatar del minigrabador: «Es muy interesante, no sé de qué se trata pero veo que es muy original. Parece que nos atramos y vivimos otra época, aunque no sé si para atrás o para adelante. En definitiva para atrás.» ■

Convocatoria PREMIO DASHIELL HAMMETT 1994 de NOVELA POLICIAL

La editorial y la revista Graffiti, con los auspicios de la División Cultural de la Intendencia Municipal de Montevideo y la empresa Aliscafo, convocan al Premio Dashiell Hammett 1994 de Novela Policial

cos como nacionalidad, fecha de nacimiento, obras publicadas si las tiene, etc.

8- En esta edición el jurado estará integrado por tres escritores y críticos: Renzo Rossello, Juan José Delaney y Jorge Castro Vega. Su fallo será inapelable y puede ser por mayoría.

Bases:

1- Podrán participar escritores de Argentina y Uruguay, naturales o naturalizados.

2- Las obras presentadas deben ser inéditas.

3- Ningún autor podrá enviar más de un libro, ni podrá participar con una obra, aunque esté inédita, que haya obtenido algún premio.

4- El premio único consistirá en la edición de la obra en la colección *El cuarto sello* y el pago de los derechos de autor.

5- El jurado podrá señalar, además del título premiado, otras obras participantes que considere de mérito para ser publicadas.

6- Las obras deberán presentarse en original y dos copias, con un seudónimo, acompañadas de un sobre cerrado aparte, en cuyo exterior debe figurar el título de la obra y el seudónimo, y en su interior contener una ficha con el nombre completo del autor y demás datos biobibliográficos.

9- Las obras pueden ser remitidas a Colonia 815, Of. 105, Montevideo (11.100) o a Las Violetas 1034, Montevideo (12.900), antes del 10 de marzo de 1994.

10- El jurado se reunirá en Montevideo en abril de 1994 y hará público su fallo antes del 30 de abril de 1994.

11- La obra premiada será publicada durante 1994.

12- La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases en su totalidad. El autor que contravenga las normas especificadas en estas bases será descalificado.

Este concurso se realiza cada dos años. El premio correspondiente a 1992 lo obtuvieron los escritores Renzo Rossello de Uruguay, por su obra TRAMPA PARA ANGELES DE BARRO, y Norberto Costa de Argentina, por su obra LOS DUROS NUNCA RIEN.

culturales

OTRAS OPINIONES

Sr. Gerente de Banco Acac

"En particular estoy contento por estar y poder apoyar esta iniciativa que me parece muy importante, que a nivel local lo va a ser.

Además mi presencia apunta a apoyar el espectáculo, si bien es verdad que como hacía mención el Director de la Alianza, el Banco está apoyando a la Alianza y particularmente en este tipo de eventos. La estructura organizativa de las dos partes es casi recurrente, estando en los mismos lugares las dos instituciones y más ahora que tenemos un socio mayoritario dentro del Banco, el Crédito Agrícola que es del mismo origen de la Alianza.

Me interesa apoyar esta iniciativa e invitar a la presencia en el espectáculo, ese es el cometido principal de mi presencia".

Inspector Departamental

"Hablo en representación de los beneficiarios directos de este emprendimiento y me alegra mucho que así sea porque varias instituciones están haciendo un esfuerzo pensando en quienes son el futuro de nuestra sociedad que son los niños.

Esta es una actividad hermosa que va a contribuir a la formación integral de los educandos que en definitiva son el fruto de nuestro mayor desvelo".

COMPañIA DE ESPECTACULOS MOXHELIS

Luego hicieron uso de la palabra Pascal Wyrobnik y Daniela Luna, Director y Productora, respectivamente de la Compañía MOXHELIS.

Agradecieron el esfuerzo de las instituciones que son las que permiten la presencia de la Compañía en el Teatro Macció.

Pascal hizo afirmaciones como las siguientes:

"La intención es mostrar una forma de trabajo un poco distinta, atípica, para lo que se presenta comúnmente en este tipo de espectáculos".

"Julio Verne se caracteriza por ser un autor que se presta para este tipo de trabajo porque conjuga, mezcla los distintos sentidos del niño: sentido de aventura, de suspenso, el entorno de ciencia ficción y nos pareció un buen punto de partida, para aplicar nuestra imaginación y lograr la obra".

"Nuestro estilo es un teatro imagen, y lo que nos interesa es que mirando el espectáculo, cada uno, con su sensibilidad, con su orientación, con su imaginación, pueda ver su historia, hacer su historia".

"No es un espectáculo para niños, ni para adultos. Es un espectáculo que quiere ser principio de un sueño".

"Queremos dejar una semilla en la imaginación de cada uno".
"Queremos despertar la curiosidad de la gente para volver al teatro, y empezamos por eso, por los niños, porque son el futuro del teatro. Si ellos no van más al teatro, allí se corta la cadena".
"Hay que venir y ver la obra".

Por su parte Daniela Luna decía:

"La Compañía MOXHELIS es una compañía de espectáculos, no de teatro, porque desde los inicios, las cosas que ha hecho son una mezcla de teatro, danza, plástica, video, mecánica".

DATOS DE INTERES

Las actuaciones de los días jueves y viernes están programadas en horario escolar y se ha invitado a todas las escuelas de la ciudad, pero además en un esfuerzo conjunto se ha podido cursar invitación para que asista un conjunto importante de escuelas rurales, que no tienen tan fácil acceso al teatro.

Las escuelas deberán coordinar con la gerencia del teatro los horarios en que van a concurrir sus alumnos.

Está programada también una función para todo público para el sábado por la noche.

La Cia. de espectáculos MOXHELIS presenta:

Viajes extraordinarios



EN LA SOCIEDAD ITALIANA

Presentación de libro



En la noche de ayer y ante un destacado marco de público se llevó a cabo el lanzamiento en nuestra ciudad del libro de Fanny Aldecosea: *De las diversas maneras de estar muerto o de estar vivo*. Opción Veintiuno estuvo presente en un acto que por sencillo no descuidó detalles, en un ambiente adecuado para la ocasión. Se dieron cita tanto profesores como alumnos, entendidos y legos, para encontrarse con una mujer, la autora, que con su solo movimiento de labios, esbozando una franca y a la vez tímida sonrisa, deja entrever lo que pueden contener sus obras escritas.

La presentación estuvo a cargo de la señora Elvira Pérez, quien periódicamente está promoviendo este tipo de actividades culturales. Baste recordar la presentación del libro sobre Dumas Oroño, hace apenas unos meses.

Con palabras que oscilaban entre los recuerdos y el presente, unido por las vivencias de distintas personas, unas presentes, otras ausentes, se fue acercando a los presentes tanto a la personalidad de la autora como a su obra.

La exigencia de inminente edición del presente número nos impide abundar en detalles, pero por sobre todas las cosas, resta ahora, adentrarnos en ese mágico mundo de la obra literaria de Fanny Aldecosea de Costanzo.

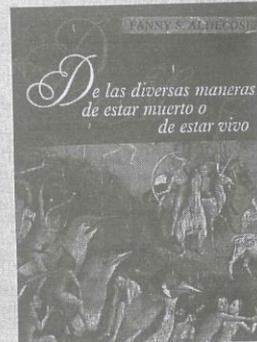
En la misma entrada a la sala, un importante panel presentaba a la obra y a la autora con los textos siguientes:

la literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla (...)

no estoy diciendo felicidad beatífica: puede ser exaltación, amor, cólera, digamos: potenciación (...)

la literatura es uno de los medios que tiene el hombre para potenciarse como tal y aspirar a escalones más altos (...)

Revelaciones de un cronopio: Conversaciones con Cortázar
E. González Bermejo



Fanny S. Aldecosea de Costanzo

Nació en Durazno, el 18 de agosto de 1923 y vivió desde muy pequeña en Montevideo.

Muy joven empezó a escribir. Estudiando Derecho cursó la Escuela de Bellas Artes y después comenzó su carrera en el Ministerio de Relaciones Exteriores.

En 1960 renuncia para radicarse en Polonia acompañando a su esposo, designado embajador.

En 1972 el destino fue a Suiza, donde concurrió a los cursos universitarios de Literatura Española del poeta García Nora.

Con la dictadura militar iniciada en 1973 vino el obligado retorno a Uruguay.

En San Rafael, Punta del Este, escribió la novela policial *La muerte dibuja con sombras*, publicada en diciembre de 1997 en Solaris y que lleva tres ediciones.

Recuperada la democracia, la actividad diplomática fue retomada y la producción literaria continuó.

En 1990 el matrimonio se radicó definitivamente en Montevideo.

Fanny Aldecosea quedó viuda en diciembre de 1997.

Tiene dos hijas y tres nietos.

Su novela *Por qué en Altea?*, escrita en 1979 en España y todavía inédita, será su próxima publicación.

San Martín Cruxén, R. (2002, 11 de abril). Viajes extraordinarios: Vendedores de sueños. *Los Principios*, 1.



Firma holandesa se establecería en San José

La firma holandesa «Safetrans Bv», estudia la posibilidad de establecerse en San José, con una planta de fabricación de colchones de aire, que estarían destinados a toda el área sudamericana, donde actualmente no existen plantas de la firma.

La novedad fue conocida ayer, cuando una delegación de representantes de la firma, encabezada por el Sr. Sef Geuskens, se reunió con el Intendente Chiruchi y brindó detalles del proyecto. Estos colchones de aire están destinados a evitar el daño de las mercancías valiosas que se transportan en contenedores marítimos, vagones de ferrocarril o buques de carga.

Con una inversión que «superará el medio millón de dólares» y con un empleo de 40 personas, inicialmente, según se anunció, los visitantes, enteraron al Intendente Chiruchi de la iniciativa y esperan ahora conseguir el lugar ideal para establecerse, el que estaría ubicado cerca de la capital departamental, según se adelantó.

Inauguran 7° año

Con un acto a cumplirse mañana a la hora 16 en la Escuela Rural N° 62 de Puntas de Laurel, quedarán inaugurados los cursos de 7° año en el referido centro docente.

La ceremonia contará con la presencia de autoridades de Educación Primaria, Educación Secundaria y Técnico Profesional.

Celebran Día del Gaucho



Con diversos actos, se cumplirá, durante el próximo fin de semana la 9ª Edición del Día del Gaucho, cuyos detalles ofrecemos en pág. 2 de la presente edición.

El centro de la progra-

mación que se inicia el sábado al mediodía con un encendido de fogones en el predio Monte Río, será el desfile gaucho del domingo que se iniciará a la hora 11.30 en la intersección de las

rutas 3 y 11 y que culminará precisamente en el referido predio turístico.

Se espera una afluencia de 1.500 jinetes, procedentes de todo el país y la conformación de un

espectáculo artístico de jerarquía, acorde, con el bien ganado prestigio de esta fiesta, que se ha ganado un lugar de privilegio en el calendario anual de festividades de nuestro departamento.

«Viajes extraordinarios» en el Macció

Durante toda la presente semana, en el Teatro Macció, la Compañía Moxhelis se ha venido presentando con un espectáculo que privilegia lo visual y rompe con las propuestas tradicionales, estimulando la imaginación, fusionando los viajes de Julio Verne, con la

picardía y el absurdo del cómic francés de René Pellos.

Cientos de escolares han desfilado durante las funciones que durante todo el día se han venido ofreciendo, así como público en general, que ha aplaudido esta forma novedosa de presentar esta opción creativa.



VIAJES EXTRAORDINARIOS: Vendedores de sueños

Por Rossana San Martín Cruxén

En estos días, se estrena en forma exclusiva en el Teatro Macció «Viajes Extraordinarios», de la «Compañía de Espectáculos Moxhellis», que está integrada por jóvenes artistas que nuclean diversas áreas de la creación: danza, teatro, música, títeres... Han recibido numerosos elogios de crítica y público en puestas anteriores, en Francia y Uruguay. Este espectáculo privilegia lo visual y rompe con las propuestas tradicionales, estimulando la imaginación. Fusiona los viajes de Julio Verne, con la picardía y el absurdo del cómic francés de René Pellos «Les Pieds Nickelés». Conversamos con Pascal Wyrobnyk, que ha participado en vestuario, guión y escenografía, aun cuando es bueno destacar que el espectáculo es obra de todo el elenco.

Las funciones para escolares son el Jueves 11 y el viernes 12 de abril, a las 10 h y a las 15h 30m. El resto del público, podrá soñar a partir del sábado 13, a las 20 h 30m. Para no perderse.

AVENTURA E IMAGINACIÓN

- Antes que nada, ¿por qué la Compañía de ustedes tiene el peculiar nombre «Moxhellis»? ¿Qué significa?

- No tiene ningún significado en particular. Es una palabra inventada. Surgió de la imaginación. Debido a que nuestra propuesta consiste en estimular la imaginación del público, no queremos darle algo «predigerido». Nos pareció linda la palabra por el sonido y también porque no se identifica de dónde viene: no hay connotaciones ni con el español, ni con otro idioma.

- En estos «Viajes extraordinarios» que presentan, hay dos fuentes fundamentales: las narraciones de Julio Verne y los cómics de «Les pieds nickelés», de René Pellos.

- Julio Verne es más conocido por sus viajes.

- ¿Tomaron alguno de los viajes en particular?

- La base del cuento que vamos a hacer esta vez es «De la Tierra a la Luna» de ese autor. A partir de ahí, dejamos volar nuestra imaginación para presentarlo. No es fiel a ese relato de Julio Verne. Queríamos tomar el «espíritu» de esa aventura. Hay toda una mezcla entre la ciencia, la aventura...

- ¿Es un espectáculo dirigido exclusivamente para niños?

- No. Está pensado para todo público.

PREDOMINIO DE LO VISUAL

- ¿Qué es lo que privilegian en su propuesta?

- Predomina lo visual. Queremos atrapar los ojos del espectador y a partir de eso, pensamos estimular su imaginación. Las imágenes que presentamos tienen un hilo conductor, pero cada espectador elabora a partir de su in-

formación y cultura, la interpretación que quiera. Queremos que cada persona que salga de la sala, siga imaginándose qué pasó. Tal vez no entienda algunas de las cosas que vio, pero es posible que las comprenda al día siguiente. No queremos dar respuestas. El espectáculo no es un corredor entre paredes. Nosotros usamos todo lo que nos da el escenario: profundidad, altura...

RUPTURA DEL ESPACIO ESCÉNICO

- ¿Ustedes tienen mucha preparación física?

- Hay un mínimo de exigencias físicas, pero en el elenco hay electricistas, pintores...

- ¿Cuántos están en escena?

- Ocho. La gente va a ver a los utileros con las cuerdas y luego los verá manipulando una marioneta. Hay cambios de luces y efectos que hacen que la gente no perciba bien dónde termina el escenario. Hay escenas que salen de ese límite y se desarrollan sobre la cabeza del público. Se trata de salir del «sacro» escenario. Queremos usar todo...

- La escenografía tiene elementos de tamaño considerable...

- Para nosotros no tanto. Debido a que privilegiamos la estética de la imagen, pasamos mucho tiempo construyendo los elementos que componen la escenografía.

TEATRO «DENTRO DEL TEATRO»

- ¿Todos se encargan de la escenografía?

- El espíritu de la «Compañía de Espectáculos Moxhellis» es que todos pintamos, clavamos, manejamos las cuerdas, actuamos. Parte de la propuesta es realizar lo que caracterizaba al teatro antiguo y al principio del cine:

el empleo de artefactos y efectos especiales muy simples. Queremos por ejemplo, que la gente se concentre en la imagen sobre la cual está enfocada una luz y alrededor se verá a todos los que están accionando esos mecanismos. Eso es parte del mundo que queremos mostrar.

- ¿Han sido inspirados también por el pionero del trucaje cinematográfico Georges Méliès?

- ¡Claro! Méliès está en la base del concepto de nuestros espectáculos. De Verne hemos tomado su espíritu visionario. Mezclamos lo viejo y lo nuevo en ciencia y tecnología.

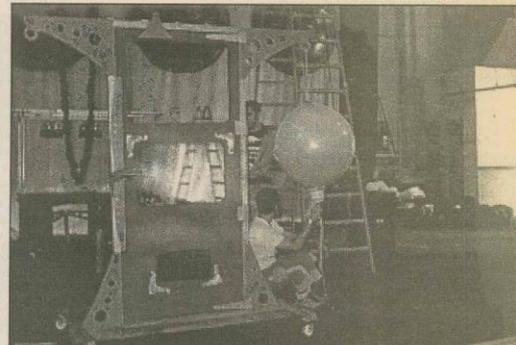
VENDIENDO SUEÑOS

- ¿Qué características tiene la historieta «Les pieds nickelés», que también influyó en este espectáculo?

- Esa historieta nació en los años '40. Tiene como protagonistas a tres tipos que inventan sin parar historias para ganarse la vida. Son muy creativos. Abren por ejemplo, una «Agencia de Viajes», para vender viajes al espacio. Eso nos pareció muy apropiado para lo que vamos a hacer, porque son «estafadores» que venden sueños a la gente. Esos personajes, con algunos trucos, les hacen creer a la gente que van a la luna, aun cuando sólo estén en la playa, donde han armado la escenografía. Es un poco lo que hacemos nosotros.

- ¿Cómo han trabajado en otras puestas que han realizado?

- Es la primera vez que vamos a actuar en una sala como ésta. Este espectáculo es un estreno «mundial». Generalmente hacemos teatro callejero. En el año 1993 hicimos una gira por todo el Uru-



guay, realizando un espectáculo gratuito. Era una especie de «expedición» que cruzaba la ciudad con una quimera que aparecía «de la nada». Terminábamos en la plaza central. Había fuego, música...

nos planeando este proyecto, pero por razones de presupuesto, no lo podíamos concretar. No sabíamos dónde podíamos presentar el espectáculo, debido a las exigencias del escenario.

través del Rotary Club. También Hugo nos conectó con el Teatro Macció, donde hemos sido excelentemente tratados. Asimismo apoya la difusión del espectáculo, la «Asociación de Celíacos



También hemos trabajado en Francia, con más presupuesto. Yo soy francés, pero el resto del elenco es uruguayo.

- ¿Por qué decidieron presentarlo en San José?

- Hace años que esta-

- ¿Qué apoyos recibieron?

- Nos apoyaron la Embajada de Francia, la Alianza Francesa. El nexo entre la Alianza Francesa y San José fue Hugo Ceretta (no tenemos palabras para agradecerle), a

de Uruguay», porque una de nuestras integrantes es celiaca y esa asociación está en una campaña de divulgación de las características de la enfermedad. La Compañía Moxhellis siempre está abierta a ese tipo de difusión...



Los Rebeldes en los barrios



La Rueda del Rotary Club San José comunica a la población que con motivo del espectáculo que brindarán la "Murga Los Rebeldes" en los barrios de nuestra ciudad viene preparando una actividad para recolectar ALIMENTOS NO PERECEDEROS Y ROPA QUE UD. NO USE, la misma podrá ser acercada a cada uno de los espectáculos que Los Rebeldes realice.

Son muchos lamentablemente los damnificados de los últimos días por las inundaciones y no se descartan nuevas precipitaciones que pueden desencadenar otras inundaciones.

Es por eso que ROTARY CLUB SAN JOSE invita a participar de los espectáculos que llevarán a cabo la murga en los diferentes barrios de nuestra ciudad los días sábado 13 y domingo 14 de abril.

La Intención del Club Rotario es que la población de San José se acerque a los mismos llevando en la medida de sus posibilidades 1 kg. de alimentos no perecederos o en su defecto algún tipo de ropa en desuso, en cada espectáculo de la murga habrá un grupo de Rotary debidamente identificado que estará esperando su colaboración.

La gira esta establecida de la siguiente manera:

SABADO 13 DE ABRIL
 Hora 21 Plazoleta Barrio Colón
 Hora 22 Sede B° Las Palmas
 (Cándido Marín y Ruperto Pérez Martínez)

DOMINGO 14 DE ABRIL
 Hora 20 Sede Barrio Cementerio
 (Herrera al Final)
 Hora 21 Barrio Plaza Arriaga

EN EL MACCIO ESTRENO MUNDIAL

Excelente espectáculo de vanguardia



La Compañía MOXHELIS minutos antes de abrirse el telón e introducirnos en un mundo de viajes extraordinarios.

Con el estreno mundial en nuestro escenario mayor de la cultura y con la organización del Rotary Club San José, el auspicio de la Alianza Francesa y el apoyo del Batallón de Infantería N° 6.

La Compañía franco-uruguaya de Espectáculos MOXHELIS está presentando un espectáculo que engloba, la danza, la música, los títeres y la comunicación visual como elementos fundamentales donde la creatividad da vuelo a la imaginación basados en algunos de los cuentos de Julio Verne y la picardía del comic francés.

El clima logrado por la compañía desde que comienza la obra nos introduce a un mundo de ensueño, donde el sonido, la música y la luz son los elementos que en conjunto con el teatro negro brinda el apoyo perfecto para un espectáculo de vanguardia pocas veces vistos en nuestra sala.

Si bien es un espectáculo pensado básicamente para niños creemos que no debemos de perder la oportunidad de ver dicha obra.



Los alumnos de las escuelas del departamento disfrutando en la sala del Maccio.

espectáculos

no espere, ni a la hora del informativo, ni al otro día que salga el diario.

desde cualquier parte del mundo, entérese de lo que pasa en San José en el mismo instante que pasa.



PÓLVORA EN CHIMANGOS DE GIRA INTERNACIONAL

La banda de Dana, Rodino, Labandera, cruza a los Estados Unidos para tocar por lo menos en dos fechas ya confirmadas en Los Angeles. En el marco del Festival Eco Maya, los días 20 y 21 de abril en él "Los Angeles City College" ,855 Bermont st. Donde compartirán escenario con importantes bandas. Además habrá más show's que se están confirmando hasta el 30 de Abril.

Y en Mayo P.E.C.H. acompaña a A.N.I.M.A.L. en su gira por México. Comenzando el 3 en Monterrey, para luego seguir por todo el norte hasta Tijuana, D.F. y el sur.



Dramaturgia de una muerte anunciada

A veces se escucha la queja de que no vienen actores europeos, pero cuando vienen no siempre convocan suficiente público. Tal fue el caso de uno de los últimos grupos franceses que se presentó en nuestro medio (el Théâtre National de Bretagne), que trayendo un autor de primer orden (Cop) y actores de renombre (como Marcial Di Fonzo Bo), no llenó más que las primeras dos o tres filas de una platea para 600 personas. Claro que en aquella oportunidad la fecha no fue propicia (porque vinieron entre Navidad y Año Nuevo y la gente estaba en otra),

por lo que quizá ahora la compañía Théâtre Vidy-Lausanne corra con otra suerte en su única presentación en Uruguay, hoy jueves 9 a las 21 hs. en El Galpón (18 de Julio 1688, tel. 408 33 66; localidades entre \$ 50 y \$ 100).

Razones para ir a verlos hay de sobra, empezando por el autor que trae: Jean-Luc Lagarce (Héricourt, 1957), una de las voces más afinadas del panorama teatral galo de los años '80 y '90. Este dramaturgo, que bien jovencito surgió integrando el Théâtre Ouvert—grupo experimental que fundado en 1971 estimuló la

creación dramática de vanguardia—, hizo un aporte original en materia de escritura, asentado sobre dos sólidas bases.

Por un lado, la estructura de las frases, que construyen parlamentos que parecieran nunca terminar, quedando abiertos a la búsqueda de un significado. Sus textos nunca cierran. La verdad nunca es proclamada tajantemente. Sus obras teatrales son una continua búsqueda. Ese clima de duda existencial se incrementa con el uso de tiempos verbales que subrayan esa sensación difusa, donde los hechos se ubican en

un futuro o un pasado nada fáciles de determinar con precisión.

Con estas herramientas el autor compone una serie de obras de clima extraño, de carácter autobiográfico, pero sin hacer referencia a hechos concretos de su vida, sino al sentido global de su existencia. Sus personajes, envueltos en una nebulosa de recuerdos y miedos (del pasado y del futuro), tiran largas parrafas que como un tanteo mental parecen ser elaboradas a medida que son recitadas. El monólogo interior está a la orden del día. A veces no se sabe si se está hablando de hechos sucedidos o no sucedidos.

El tema de la muerte, particularmente presente en Lagarce a partir de 1987, cuando se enteró de que tenía Sida (enfermedad que acabó con su vida en 1995), es recurrente en su dramaturgia, y **Justo el fin del mundo**, la pieza que ahora llega a Montevideo, no es la excepción. Allí se presenta la tragedia de Luis, quien luego de muchos años de ausencia vuelve para anunciar a su familia su muerte cercana, en un intento por rendir cuentas antes del último adiós.

Pero resulta imposible. Hay demasiados malentendidos, frustraciones y celos, incrementados por una larga incontinencia (o aumentada) por periódicas tarjetas postales. Luis nota que todo es inútil, y aunque no lo confiesa y se retira esa noche sin decir nada, han pasado suficientes cosas como para dejar intranquilo al espectador.

“Mi papel me obligó a un esfuerzo enorme—confesó a **Búsqueda** Laurent Sauvage, de 35 años, quien tiene a cargo el rol de Luis—porque exige un trabajo vocal muy preciso. También me obliga a una gran concentración y a forzar mucho la memoria, porque mi personaje repite muchas veces las mismas frases, pero en tiempos verbales diferentes. Por eso fue difícil aprender el texto, y además aprender el ritmo particular de pronunciarlo, porque está escrito en verso libre, como Pasolini, y eso obliga a trabajar mucho los matices de los sonidos de las palabras”.

Justo el fin del mundo fue escrita hace unos 15 años, y puesta en escena por primera vez en el 2000, presentándose en el Théâtre de la Colline (Paris), el mayor teatro oficial francés dedicado a promover tendencias experimentales. “Como se hace de esta obra—cuenta Sauvage—el director, Joël Jouanneau, procuró hacerla de manera clara, de modo que la gente pueda comprender fácilmente la psicología de los personajes, sin tomar partido, y dejando que sea el público el que saque sus propias conclusiones”.

Hasta ahora la obra la han visto en Francia y Chile,

desde donde llega, y comparando públicos, Sauvage afirma: “La gente ya está acostumbrada a ver una obra teatral con subtítulos, aunque creo que nosotros, inconscientemente, cuando



Laurent Sauvage

nos presentamos ante un público que no habla francés, de alguna manera remarcamos, casi sin querer, la forma de actuar y vocalizar”.

El carácter intimista de la pieza promete un espectáculo contentidamente violento, que a modo de las tragedias antiguas esté estructurado como una partitura musical que promueve la conmoción del espectador. En eso coincide con el primer título de Lagarce que se vio en Uruguay, “Yo estaba en casa y esperaba”.

Carlos Reyes

“Viajes extraordinarios”, por Moxhelis

Verne en clave de cómic

Para la gente un poco ambientada, el nombre de Moxhelis dice mucho. Con su estética posindustrial, a la que suma abundante ingenio e incluso algunos toques de lirismo, el grupo itinerante creado en 1993 pronto se convirtió en un objeto de culto para una elite, no económica sino estética. Fundado en Uruguay por el artista francés Pascal Wyrobnik, ha traído a nuestro medio una manera distinta de hacer las cosas, tanto sobre el escenario como en la calle, donde también realiza sus asombrosas intervenciones. Este sábado 11 a las 20.30 hs. la compañía se presenta en el Teatro del Círculo (Soriano y Minas) con **Viajes extraordinarios**, un trabajo de extensión cultural que si bien fue concebido para niños, no excluye públicos de tipo alguno (localidades \$ 40).

Basado en los viajes imaginarios del visionario Julio Verne, tamizados a través de la estética del cómic francés “Les Pleids Nickelés” (de René Pellós), el espectáculo conjuga una historia delirante con una creación escénica nada común. Para eso tomaron la fantasía de Verne y el absurdo y picardía de Pellós, creando una misteriosa agencia de viajes fantásticos que, nave espacial mediante, conduce a un planeta sin gravedad, donde suspenso, titeres y danza son moneda corriente.

Caracteriza a Moxhelis su vestuario poderoso, de fuertes colores planos y bastante metal, así como su fantástica maquinaria escénica, aparatosamente lúdica, operada por un grupo de utileros que lejos de vestirse de negro y ocupar

un lugar periférico, son protagonistas de primera línea. Así, manipulando poleas y mecanismos de tramoya, estos artistas-operarios accionan efectos especiales que recrean los utilizados por el cine y el teatro a principios del siglo XX.

Director y vestuarista de destacada trayectoria internacional, Wyrobnik ha trabajado en proyectos de gran envergadura, como la creación de los vestuarios para las ceremonias de apertura y cierre de los Juegos Olímpicos de Invierno de Albertville (1991-92). A nuestro país llegó en 1992, cuando se presentó en el Solís con la compañía Philippe Découfflé, fijando luego aquí su residencia para fundar el grupo Moxhelis.

Esta compañía trashumante, que con su arte mecánico ha sembrado el asombro por todo el país, dejando boquiabierto a más de un paisano que por casualidad se cruzó con el insólito corso posindustrial, tiene una forma inconfundible de hacer teatro, integrada por artistas jóvenes de diversas áreas (actuación, danza, música, titeres, video, diseño, los efectos especiales, la pirotecnia, la electricidad y la soldadura, concretando una obra inusual que está a años luz de lo que habitualmente aquí se entiende por arte escénico.

Fiel a su condición itinerante, Wyrobnik, junto a algunos miembros de la troupe, se van del Uruguay en breve, por lo que no será extraño que ésta sea la última presentación de Moxhelis entre nosotros. Esperemos que no sea así.

MEMORIAS DE LA RESISTENCIA de Hugo Cores



Un libro contra el olvido, repasando las historias vividas por el autor, desde su infancia, su juventud y la militancia estudiantil en los años cincuenta hasta los días de la dictadura.

PROXIMAMENTE

de Tomás Olivera Chirimi y Juan Antonio Varese



Un libro que enriquece la temática afro-uruguaya, en una nueva versión corregida y aumentada.

Gaboto 1582 - Montevideo
Tel: 408 3205 - 401 0164
Fax: 409 8138
E-mail: ebo@chasque.net

BANDA ORIENTAL

“Obdulio... la franqueza tan temida”

Apología de un hombre sencillo

Recrear para el teatro la vida de Obdulio Varela parece ser una tentación a la que no se pudieron resistir Juan Faccio y Franklin Rodríguez, autores de un texto que salpicadamente repasa episodios de la biografía del, según se dice, mayor héroe deportivo que nació en el país. Sobre ese material trabaja el director Marcelino Duffau, con un elenco que hace lo posible por estar a la altura de la responsabilidad asumida.

La figura de Obdulio es indudablemente popular, aunque a decir verdad es evidente que su peripetia vital no produjo un cúmulo de anécdotas equiparables a las de Salvador Dalí. En parte porque fue un hombre tranquilo, sin el menor ribete surrealista, condición que hace de su biografía escénica una cosa bastante sencilla. De todos modos, estratégicamente colocados, y con una buena dosis de sentimentalismo, episodios de su actividad gremial, doméstica y deportiva, logran configurar una serie de escenas de cierta continuidad argumental.

El director Duffau, muy a su estilo, entremezcla cierto naturalismo con recursos más audaces (como cuando los actores hablan con interlocutores imaginarios), creando una dinámica que hace llevadero el espectáculo, que estéticamente es deslucido, en parte porque el comedor de clase media que conforma la escenografía no ayuda al respecto.

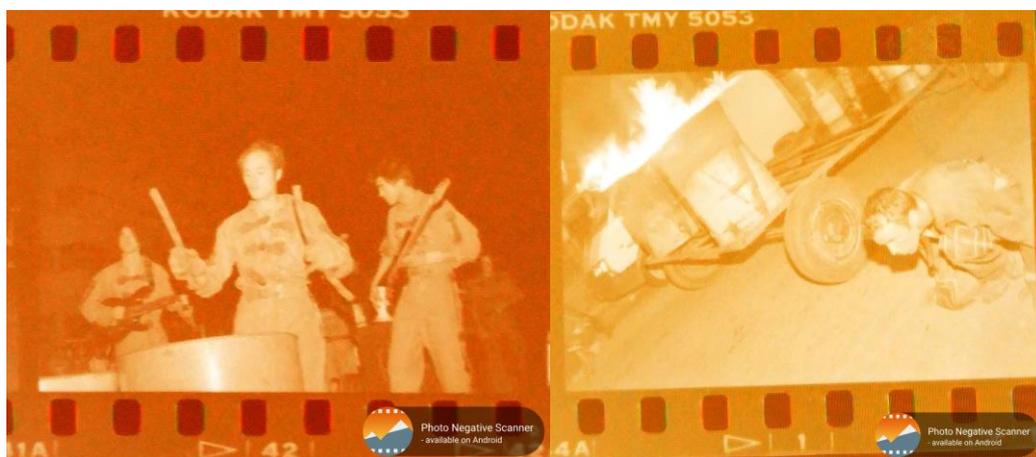
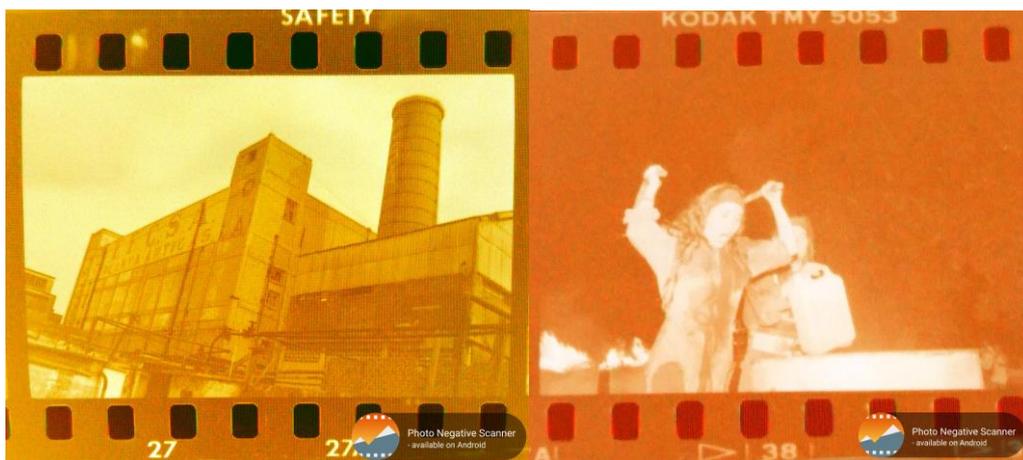
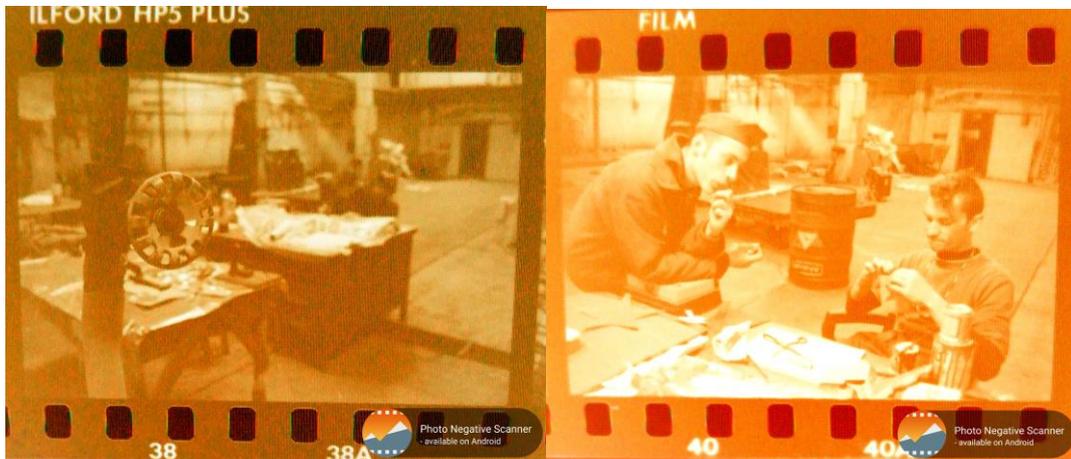
Los actores, principalmente Roberto Romero (uno de los dos intérpretes que asume el rol del protagonista), colaboran eficazmente con el conjunto, pero en el correr de las escenas se nota claramente que la tensión dramática no crece, que el desarrollo argumental es pobre y que Obdulio, al menos en esta instancia, no rinde para el teatro ni una pizca de su glorioso desempeño en Maracaná.

“Obdulio... la franqueza tan temida”, de Juan Faccio y Franklin Rodríguez. Dirección: Marcelino Duffau. Vestuario y ambientación: Ana Arrospide. Música: Carlos De Silveira. Iluminación: Eduardo Guerrero. Con Roberto Romero, Ricardo Couto, Carlin Pierrero y elenco. Viernes y sábados (21 hs.) y domingos (19). Teatro AGADU (Canelones 1122, tel. 901 1855). Localidades: \$ 70 (domingos \$ 50).

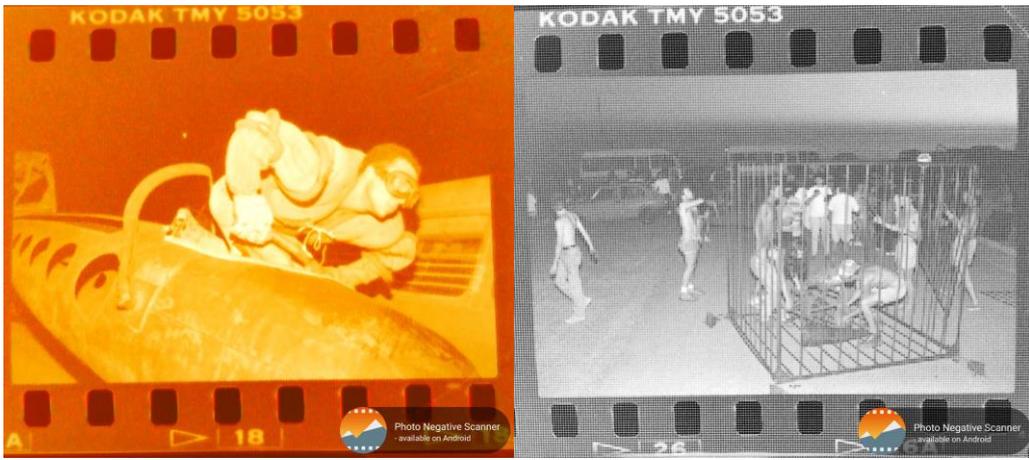
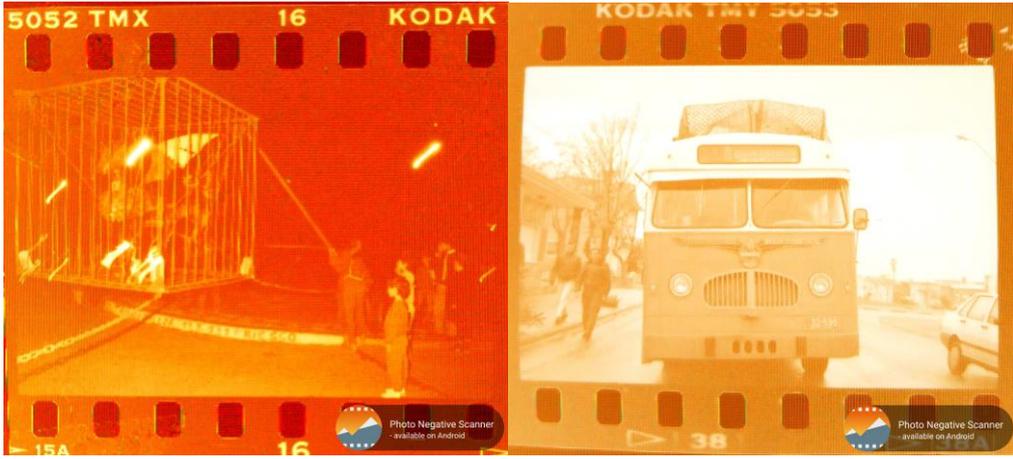
C.R.

Registros fotográficos

Negativos del archivo personal de Magela Ferrero recuperados mediante la aplicación Photo Negative Scanner.







Entrevistas

Entrevista a Pascal Wyrobnik

Bar Tasende (Montevideo) - 17 de abril 2017

Aprendí a seguir mi visión y tratar de estar despierto a mi entorno. Estar despierto a mirar lo que está pasando y transformar lo que me gusta en otra cosa. (00:06:59 – 00:07:17)

Lo que nos dimos cuenta es que no solo el público uruguayo, en toda Sudamérica -no se sí fue a raíz de la dictadura, todo eso- cuando llegamos a hacer algo que para nosotros estaba bien, pero tampoco... fue como una especie, no digo de revolución, pero algo parecido. Nos dimos cuenta después, en el momento sentíamos que estábamos destapando algo. (00:13:10 – 00:13:44)

Daniela en esta época salía de la EMAD. Tenía un grupo de amigos que estaban en el ambientón del teatro. Estaban aburridos de la Comedia Nacional. La única esperanza para ellos era El Galpón o la Comedia Nacional. Una vez que vieron lo que pasó en el Solís y en el Puerto –Royal de Lux y todo eso- como que El Galpón y la Comedia Nacional no era lo que ellos querían. Entonces decidí: “Somos cinco. Tengo una idea. Vamos a hacer un espectáculo para presentarnos, para ver si conseguimos fondo para seguir haciendo algo. (00:17:03 – 00:17:50)

Empezamos en Treinta y Tres en la casa de uno del grupo que tenía una casa de familia media abandonada en la ciudad de Treinta y Tres. Nos fuimos allá para ver qué íbamos a cranear. Yo tenía el punto de partida de algo y a ver qué pinta. La idea era armar un espectáculo, una performance, e íbamos a ir a las instituciones que a nosotros nos parecía que nos podían ayudar con un poquito de plata para arrancar algo. Empezamos a hacer esta performance en Treinta y Tres, a armarla. Todos los amigos de Daniela que andaban por ahí empezaron a interesarse y todos querían participar. Cuando llegamos a Montevideo, de cinco éramos más de quince. Entonces dije: “Bueno. Bienvenidos, pero no podíamos hacer lo que pensábamos hacer entre cinco e ir de oficina en oficina”. (00:17:54 – 00:18:56)

Conseguimos un lugar para armar una performance de quince minutos. Fuimos invitando gente. Producimos un grupo de gente que iba a invitar a personas de la publicidad, del

Ministerio, de todas las instituciones culturales de Montevideo, para invitarlo a venir quince minutos, en un fin de semana, en la Iglesia, para conocernos. Ya el hecho de presentar eso, de ir, en eso demoramos una semana para ir a todos los lugares. Al segundo día recibíamos llamadas de gente quejándose que no tenían la invitación, que querían venir, que era un escándalo, que por qué ellos no. Para mí eso fue “¿Qué está pasando? No pasa nada en Uruguay. No pasa nada.”. Con eso ya creamos a Moxhelis. Nació de ahí, de un sótano, de un lugar que se llamaba La Botica, por Gral. Flores y Domingo Aramburú. Nació ahí, en un sótano, con todo lo que podíamos recuperar por la calle o por ahí, armar un espectáculo que era un fin de semana entero, vamos a decir más de 24 horas (más de 12 horas el sábado, más de 12 horas el domingo), donde empezaron a caer más de cientos de personas a la puerta. Al final, tuvimos que cerrar la calle porque fue un quilombo. Lo tuvimos que repetir quince días después en el Cabildo –ni me acuerdo cómo llegamos a obtener el Cabildo–, pero abrimos el Cabildo y nos quedamos todo un fin de semana. La gente entraba de no sé cuántos. Fue un delirio. Incontrolable. (00:18:58 – 00:21:24)

La idea nuestra era hacer un libro. Era como una especie de cuento, un libro medio grandote. El libro de por sí era nuestra tarjeta. Adentro de este libro, a través de la manera de mostrarlo, era presentar cuál era nuestra filosofía estética de lo que es un espectáculo. Este libro lo ibas abriendo y tenía efectos especiales. Cada página era una parte del cuento y cada página era totalmente distinta. Me acuerdo que teníamos una hoja que la llamábamos “la hoja líquida”, era como un sobre lleno de gel y el texto estaba flotando adentro. Había otra hoja que tenías que leerla al revés con un espejo. Otra, cuando abrías, se prendía fuego todo el marco. Había una hoja que era una especie de cajita, tenías que abrirla. Íbamos avisando: “Si la abrís es porque querés. No estás obligado”. Tenía una X grabada en negro adentro, era como... No sé cómo explicar. Para mí esta hoja parecía un poco como las puertas que si querés entrar tenés que abrir, tenés que mirar por el ojo, como una rejilla. Si querés entrar es tu problema, no sabés qué te espera adentro. Entonces la gente iba abriendo –tenía un poco de miedo– y adentro tenía como si fuera una especie de latita y cuando la dabas vuelta había cientos de cucarachas que habíamos pintado, le habíamos dibujado un esmoquin a las cucarachas. Eran cucarachas gigantes. Había gente totalmente fascinada que se quedaban mirando eso horas, porque todo se movía para todos lados. Otros que salían a los gritos, tirando todo por la pared. La idea nuestra de Moxhelis era provocar los sentidos. El miedo, la risa, lo

que sea, pero cada uno lo podemos sentir de manera distinta la propuesta. Que te guste o no te guste es otro tema. Sin provocar. Nunca provocación al pedo. No hay peligro. No hay provocación para burlarse. Es más provocación para decir: “Bueno, pensalo”. Nada más. Despertarte la curiosidad y despertarte el pensamiento. (00:21:31 – 00:24:23)

[El libro contaba una historia de amor] Era un cuento fantástico. Ya me lo olvidé. El cuento es lo que creo que tratamos siempre de hacer con Moxhelis que era: nosotros te vamos a dar ideas para que vos puedas soñar. Soñá lo que querés con eso. Te dejamos picando. Vos la podés analizar o no. Solo la podés disfrutar a nivel estético. Lo único que queremos es que te quede algo, un recuerdo estético o un pensamiento que te quedó ahí, una duda, pero no es pura diversión. La diversión existe, pero no es el chiste del payaso que te tira una torta en la cabeza. (00:24:37 – 00:25:29)

[El nombre Moxhelis] Fue un juego de palabras. Un día me salió a mí así. El personaje principal del cuento se llamaba Mox. Queríamos un nombre que no fuera ni español, ni inglés, sin mucho sentido, pero que era puntual, que te daba algo especial. Después se asoció a Helis. Era el viento, para mí por lo menos, era la hélice del barco para viajar, era el viento, era todo eso. Eso es un viaje mío. Después la gente lo agarró. Quedó el nombre ahí, no encontramos mejor y quedó. A todo el mundo le gustó y ahí quedó. (00:25:33 – 00:26:30)

La gente se acercaba. Hay gente que participaba tres semanas, otros años. La idea era no rechazar a nadie. Siempre abierto a todo el mundo. El que encuentra algo que hacer ahí, estaba bienvenido. Había artistas, mecánicos... [Es curioso] Despertar la curiosidad e interés hasta adentro del grupo mismo. Los amigos de los amigos venían para ver qué era esto. Algunos se quedaban, otros no, asustados o no. No sé. Además no había plata. Empezamos sin un mango. (00:26:47 – 00:27:52)

Moxhelis empezó a través de la primera performace que hicimos en la iglesia. Vino el director de marketing de Pepsi de la época, Mauricio Oppenheimer se llama, después fue director de marketing del Shopping Montevideo, pero en esta época él estaba en la Pepsi. Necesitaban mover lo que ellos llamaban en esta época el Pepsi backs no sé qué... Y llegamos en un momento donde lo que estábamos haciendo era algo fuera de lo común y querían eso. Empezaron a pedirnos para hacer una propaganda. Y por supuesto que le dijimos que de ninguna manera. Si quieren apoyar el espectáculo, apóyenlo, nosotros le

vamos a explicar cómo. Nos juntamos con ellos, con la agencia de publicidad, y armé el proyecto. Después de la Iglesia, donde era el público invitado, la idea nuestra era “ahora vamos presentarnos”, aparecer sorpresa por la calle. Como la Pepsi estaba interesado, el proyecto que íbamos a hacer por la calle que era chiquito, agarré una hoja y lo hice crecer. Metimos un ómnibus transformado, una banda de rock, sonidos de efectos especiales con fuego y una gira por todo el interior. Presento el proyecto a la empresa de publicidad –en este época no sé quién era ... Thompson, no importa- y lo primero que dice Pepsi es: “No, no. Nosotros queremos bandera de Pepsi”. Nos entendimos mal. Nosotros vamos a hacer lo que queremos. Si ustedes quieren apoyar, nosotros vamos a integrar. Pero no va a haber bandera de Pepsi. Es un espectáculo. En Uruguay eso como que no se entendía. El único que entendió, que tiró para adelante, fue el dueño de la agencia que dijo: “No. Está perfecto eso. Agarrá la plata y hacé lo que querés”. Agarramos el logo de Pepsi y lo destrozamos. Lo herrumbramos, le pegamos y lo incorporamos a la estética nuestra. Eso nos dio la plata para arrancar. La plata para comprar el ómnibus, sonido, luz. De un día para el otro, que estábamos comiendo arroz todos los días y cada tanto una lenteja, teníamos U\$S 25.000, que en la época era una torta de plata. Ahí empezamos. Nos fuimos de gira por todo el interior varios meses. Ahí nació el grupo. (00:27:52 – 00:31:19)

Al final nunca nos presentamos. Nos presentamos la primera vez que invitamos. Después quedamos –no me gusta la palabra- como los raros de lo que estaba pasando en el mundo artístico de Uruguay. Éramos los afuera de lo común. Las agencias de publicidad cuando querían algo que no era lo clásico, siempre llamaban. No era que nos llamaban sin parar. No había tanto trabajo donde los clientes estaban afín de meter algo que no era la cultura clásica. Muchas veces trabajamos para publicidad del exterior. En Uruguay era más frío, éramos los diablitos. Empezamos a trabajar con las agencias de publicidad que era la manera nuestra de decir “Bueno, agarramos plata por ahí para poder hacer los espectáculos nuestros gratis”. Como queremos, eso siempre. Las agencias de publicidad que nos llamaban nos decían: “Tenemos una idea que es más o menos esto. A ver qué pueden hacer”. Entonces hacíamos más o menos lo nuestro. (00:31:32 – 00:32:55)

Punk en el sentido... Yo le veía futuro. No era “Punk not future”. Yo nunca reivindicé eso que es una actitud... No sé si punk es la palabra. No sé bien. A mí no me gustan las etiquetas ni las casillas. Yo trato siempre de molestar al que me parece que no lo piensa

demasiado. A veces molesto por gusto para decir: “Vamos a hablar”. Puedo estar de acuerdo contigo, pero te molesto igual para ver si hay algo más que podemos hablar. No sé si tengo razón yo o vos. A veces es provocar la discusión justamente para agitar las neuronas. Y en el arte, por lo menos cuando hicimos Moxhelis, era un poco eso. (00:33:14 – 00:34:32)

La música de acá. Uruguay miraba Brasil. Los uruguayos querían ser brasileros. Argentinos o brasileros. Mano Negra que fue el impacto acá. Llegó y todo el mundo me pedía música. Al principio era todo Mano Negra. Empezaban a descubrir rap, otra cosa. Empezaba la música electrónica de a poquito. Unos amigos que abrían un boliche que se llamaba Amarillo. Uno de los dueños de Amarillo empezó a ser el productor. Gabriel Richieri. Al principio estaba en Moxhelis. La Botica, donde empezamos en el sótano, era de él y su madre. Nos prestó el lugar y de a poco apareció. Hicimos unas performace para nosotros, en la Iglesia, en el Cabildo. Cuando nosotros nos tocó la plata de Pepsi, al mismo momento a ellos le tocó el préstamo para abrir Amarillo. Por eso fue que él no siguió con nosotros. Y cuando cerró Amarillo se transformó a ser el productor de Moxhelis en la segunda vuelta. (00:36:46 – 00:38:25)

Me daba cuenta que acá estaba medio apagado todo. La información que había era bastante vieja. Te hablo de teatro, todo eso, era más atrás. Fui dos, tres veces [al teatro]. Era cómo hacer para que nadie vaya. Era un desastre. (00:38:28 – 00:39:12)

Acá la vanguardia máxima del teatro había quedado en principios del 70 y estábamos en los 90. Creo que la dictadura mató un poco al arte. En esta época estaba muy criticón y no me daba tanto cuenta que la dictadura lo que fue y lo que seguía en esta época. Los milicos estaban ahí. Lo que hizo también Moxhelis era eso. Yo no me daba cuenta, entonces tomaba el atrevimiento que los uruguayos no se animaban por miedo. Más por el interior. Nos mandaban a caer los milicos, pero si empezaban a venir sin razón a molestarte, como yo pedía cuenta “¿por qué? ¿cómo es? ¿cuál es?”. Y creo que fue en Mercedes, creo que fue director de la Alianza Francesa que vino a sacarnos de la comisaría. Se enteró que había un francés ahí, no sé cómo fue que llamó. La policía nos llevó a la comisaría y empezaron a joder. Empezaron a inventar que después del espectáculo cayeron desmayados no sé cuántos adolescentes por un tema de drogas. Capaz fue un impacto visual. No lo podían creer. (00:39:40 – 00:41:31)

[Teatro callejero] No sé qué podemos llamar teatro. Para mí el espectáculo es un término que me gusta porque no sabés bien qué es. En esta época no había texto. Se sacó sólo una obra, ni con mucho texto. La idea era, justamente, poder llegar a cualquier lugar y poder despertar algo. No había mucho teatro en el sentido de texto. Hasta ahora no sé cuál es la etimología de la nombre teatro, de dónde viene, cuál es el significado profundo de teatro. Espectáculo como que me va un poco más. Espectáculo en el sentido “espectacular”, afuera de lo común, que no es la vida real. Dar más luz a la vida real, más color, más oscuridad. Cambiar lo común, la mirada, distorsionarla o darle vuelta. “Espectáculo” a mí me gusta más porque incluye muchos más cosas que el teatro. El teatro al toque te viene una imagen. Espectáculo, podés preguntar: “¿Espectáculo de qué?”. Ahí te abre el lugar a una puerta. Imaginás lo que vos querés. (00:44:17 – 00:45:57)

El primer espectáculo era pasear una Quimera a través de la ciudad. ¿Qué es La Quimera? Cada uno tiene la suya. Dale. Sacala. Nosotros la mostramos por la calle. ¿Te gusta? ¿La querés seguir? No. ¿Te querés llevar un pedazo? Era un poco todo eso. La Quimera es un poco lo que vos querés meterle. Vos te la inventás con lo que no tenés, lo que soñás tener, lo que tuviste. La mezcla de todas estas cosas. La Quimera es mi vida de toda la vida, la vida futura. Lo que pasó, pasó. Lo que estoy viviendo ahora ya fue y la Quimera es la que viene, la quiero inventar todos los días. (00:46:25 – 00:47:20)

El último espectáculo es inspirado de una historieta francesa que se llama “Les Pieds Nickelés”, sería “Los pies niquelados”, que es una historieta que se creó en los años 30. Son tres anarquistas que robaban a los burgueses de cualquier manera para comer. Para ellos los burgueses sos vos, porque tenés un manguito. Ellos tres no tienen un mango, son los [sans - sin] como se dice. Era fanático de ellos. Una de las historias es que ellos inventan una agencia de viaje que te dice a vos que te comprás un boleto y te vamos a subir adentro de un submarino, te vamos a mandar abajo al polo norte, después te vamos a subir a la luna. La gente va, compra, y te llevan a la escenografía. Ellos te dan una pastilla para que duermas en el viaje cósmico y llegás. En un baldío armaron una escenografía de que estás en no sé qué planeta, con bichitos raros. Lo mismo con un submarino que al final estás en un sótano y está una pecera en la ventana. Todo este tipo de truco que a mí me encanta. A través de eso podés hacer viajar a la gente, al público, por lugares fantásticos. Fue eso. Nos inspiramos en eso. El punto de partida fue eso: cómo hacer viajar a la gente sin que se mueva de su sillón y hacerlos viajar en dimensión

de grande, pequeño, fantástico. [¿Usaban textos de Verne?] No, para nada. Este tipo de viaje fantástico a la luna, abajo del agua. Después empezamos a derivar [o delirar] a lo nuestro. (00:57:59 – 01:00:33)

[Músicos en Moxhelis – Banda estable] Al principio había cuatro que eran músicos amateur. Había bajo, guitarra, teclado y batería. La clásica [en la primera formación]. En la segunda éramos ladrones. No sé si fuimos los primeros en esta época, agarrábamos pedacitos y hacíamos una banda sonora. Era computadora, cortar el casete y pegar como una película. (01:06:08 – 01:07:10)

[*Mad Max* a nivel estético] Acá lo pegaron a *Mad Max* porque era la única referencia rara que podía tener la gente de acá. Ahora, yo, para nada. [No lo tuviste en cuenta] No. (01:15:36 – 01:15:49)

[¿Cinematográficamente tuviste en cuenta algo en especial?] No es una, sino varias. Va desde *Los cinco mil dedos del doctor T* hasta películas más *Dr. Sherry* y *Mr. Love*. La famosa película alemana, *La casa del doctor...* No tengo la traducción al español y me olvidé del título original. Pero vamos a decir que muchas películas bastante populares. A mí lo que me gusta es poder llegar a hablarle todo el mundo. Usar códigos re populares y ver cómo dentro de eso le das varias capas, lo podés mirar en primer plano y yo te voy a dar una, dos, tres. Lo agarrás, lo analizás con tus herramientas. Pero no te voy a cerrar una puerta, no te voy a meter una cosa que de entrada no vas a entender. No sé si yo lo puedo hacer tampoco. (01:16:01 – 01:19:24)

Entrevista a Ernesto Gillman

Casa de Gillman (Sauce, Canelones) – 05 de julio de 2017

[Sus comienzos en Moxhelis] Me meto a hacer Ciencias de la Comunicación y rápidamente me pongo a trabajar en publicidad, que era la única veta que había real laboral, y ahí coincide con Moxhelis. Ahí entró Moxhelis. Por otro lado, como en paralelo con eso, tengo un círculo de amigos (algunos son del liceo, otros de la vida, hijos de amigos de mis padres) que hacen teatro y fundan un grupo que se llama Polizón teatro. Eso fue en paralelo. Yo era muy amigo de ellos y a la vez, en mi vida, surge Moxhelis. Yo me involucro más con Moxhelis, mientras ellos estaban haciendo un espectáculo que se llamaba el *Popol Vuh* que era un espectáculo callejero. Fue muy fuerte en su momento la puesta en escena que armaron y lo que hicieron. Yo incluso los filmé e hice un video con ellos, con el *Popol Vuh*. Al decir verdad, ya tenía esa veta del cine que estaba en mí. (00:03:19 – 00:04:49)

[Experiencia de ver Cargo 92] Lo que nos pasó a todos los que andábamos en esa vuelta nos pegó en la nuca. Fue así. Mirá las coincidencias de la vida. Fue el primer rodaje que me llaman para trabajar pago. (...) Coincide con Mano Negra en AFE. Era el mismo día. El día que filmábamos un reclame para El Observador. No me voy a olvidar más. Lo dirigía el Corto Buscaglia. Estuvimos filmando y me acuerdo que terminamos el rodaje y yo me quería ir corriendo para AFE. Tenía la expectativa de ver qué era eso, porque en realidad no sabía mucho. Mi novia en aquel entonces ya me había agitado la cabeza, ella iba para allá. Yo quería ir a ver a mi novia y quería ver eso. Tampoco tenía demasiada expectativa. La expectativa era más por mi novia que por los franceses, yo no estaba muy claro. (...) Llegué cuando ya estaba el momento alto de Mano Negra y me voló la cabeza. Estaba todo fuego en las chimeneas, estaba todo el mundo desquiciado. Fue muy fuerte. Después de eso, al otro día o a los dos días, no me acuerdo, me fui para puerto a ver el Cargo y estaba Royal de Luxe haciendo el espectáculos que acá lo hicieron con el libro, nada más. Fue divino. (...) Vi esos dos. Fui al barco y después fui a la Royal de Luxe que hacían la historia de Francia. (00:05:07 – 00:07:31)

[Moxhelis] Yo vivía con Beatriz, esta amiga mía, y ella estaba participando de todo esto con los chiquilines, con amigos de ella... En realidad esa génesis no la tengo muy fresca, muy clara. Capaz que si me pongo a recordar, pero son recuerdos de otros porque yo en esa parte no viví cómo se armó inicialmente el grupo. Ella me invita y nos vamos ese fin

de semana para La Floresta. Ahí me integro a Moxhelis como productor. Ya 93 o puede ser fines del 92. Me acuerdo que hacía calor. La jugada era que no iba a estar Gabriel, necesitaban a alguien que tomara la cuestión más de producción de cómo organizar la cosa. El trabajo que se vino era armar una carpeta –hermosa carpeta– que hicieron Pascal y Oscar Scotellaro, el dibujante. Armaron toda una carpeta divina, con dibujos, con volumen. Una locura era. Con toda una explicación de cómo sería la expedición. El espectáculo de la expedición y los expedicionarios. Una maqueta del ómnibus y un montón de cositas así. Yo me involucré en la confección de eso, que en realidad lo hicieron ellos, yo acompañé. Fuimos a presentarlo a la agencia de publicidad Thompson. Vino la negociación más tipo aprobación por parte de la agencia. Ahí el que vendía era Pascal. Y ante Pepsi Cola que era el gerente de marketing este que no me sale el apellido ahora y que puede ser una figura interesante para vos, también la voz cantante era Pascal, él hablaba con Pascal. Yo era el productor, pero todo bien... Ahí se hizo esa venta con Thompson y nos dieron el ok. Nos enfrentamos a una cosa, como un hecho medio consumado. En realidad, nos sentamos a ver los números y ver lo que nos iba a implicar todo esto. Había un número que se había manejado inicialmente en la primera reunión que habían tenido con este hombre. Él era un tipo muy hábil que cuando se hizo esa primera reunión pidió un número y se largó un número así medio tipo [al azar]. Capaz que para nosotros en aquel entonces era un montón de plata, pero en realidad, cuando te ponías a ver el trabajo que implicaba lo que estábamos proponiendo, no era un montón de plata. El loco se agarró de ese número y nunca más se movió dos pesitos para arriba, no se movió más de ese número. Nosotros con toda la buena fe, no medíamos nuestro trabajo. Yo lo pienso hoy día y no existe lo que hicimos. Pusimos nuestras vidas para eso. Trabajamos 24 horas por 24. Meses. Todo un equipo de gurises. Éramos 14, 15. Produjimos un montón. Armamos, no me acuerdo cuántos fueron, si 10 o 12 espectáculos en las capitales. Todo lo que se hizo en el verano siguiente en la costa. Todo por unas chirolas para ellos. Así fue y fue hermoso de haberlo hecho. Nuestra batalla sobre todo en Thompson era la presencia de marca. Ellos iban a ver ahí dónde iba a estar la marca y cómo iba a jugar dentro de todo ese coso. El compromiso nuestro era que no íbamos a bastardearla a la marca, pero queríamos que fuera una cosa totalmente lateral. Eso cumplimos. Nosotros cumplimos con lo nuestro y ellos cumplieron con lo de ellos.

(00:07:44 – 00:12:09)

[Espectador *En la Torre*] En realidad yo estaba en la productora de casualidad, porque trabajaba ahí. Casablanca. Ellos fueron a todas las productoras. Se movieron. Buscaron contacto de gente que supieran que podían incidir en lugares de decisión que podían poner guita. Medios, agencias, fueron a cliente grandes (...), fueron a productoras también. (00:12:32 – 00:13:00)

Caían con unos vestuarios. Eran tres o cuatro personajes de lo más estafalarios. Eran vestuarios del Royal de Luxe. Los había sacado Pascal de ahí. Diseñados por Pascal. El espectáculo, no me acuerdo de cuál. Creo que esos vestuarios le habían quedado de las Olimpiadas de invierno (...) del 89, 88. Eran divinos, unos vestuarios hermosos. (00:13:04 – 00:13:34)

Era una performance. Iban con una caja que se abría. No decían nada. Se paraban adentro de una oficina. Prendían una grabadora que explicaba algo. Te dejaban una invitación que era un cacho de hierro (...). Dejaban la invitación y se iban. Era una cosa como media [misteriosa]. Metían ruido en un momento. No me acuerdo qué era lo que pasaba, la caja esa se abría y una grabación. No sé si no había música y bailaban unas cosas y luego quedaban otra vez así. Era una performance. Realmente un performance que en ese momento dejaba de cara a todo el mundo. Porque en ese momento, en una oficina y de pronto (...). Pero no te caían de sorpresa. Era una cosa producida. Llamaron, hablaron con la secretaria, “quiero una entrevista con el gerente”, se agendó y se hizo de esa forma. En su momento eso fue muy nuevo. Una cosa nunca vista que tuviera ese nivel de organización, algo que tenía un fin artístico que no se entendía muy bien para qué están haciendo esto. (00:13:37 – 00:15:02)

Después yo cuando fui a la Torre mi experiencia fue re lindo. La puesta de Moxhelis fue divina. Entro a la nave central de la Iglesia que estaba iluminada y producida con humo. Iluminada de una manera que te descontextualizaba totalmente. Estabas en una Iglesia y sentías una música pa, pa, pa [sonido]. Esa puesta en escena así y una banda tocando. Ibas con tu invitación y te daban un papel que tenías que poner en un gran mural que era como un rompecabezas. Lo colocabas ahí y te sentabas a esperar en la nave de la Iglesia que te tocara tu turno para subir a la Torre. Ahí tenías unos personajes bailando (00:15:05 – 00:16:14)

[Estilo musical *En la Torre*] El estilo en realidad no sé definirlo. Si sé la música era esta mujer, creo que es francesa. No me sale el nombre. La banda era batería, guitarra y bajo. Acompañaban esa música. Tocaban arriba de la música y le daba una fuerza muy especial. (00:16:20 – 00:16:56)

Te servían algo. Tomabas algo que no me acuerdo ni qué era. Café sería, digo yo. Era otro personaje más que te aparecía ahí. No sé si no era la Magda que andaba en patines. Alguno andaba en patines. Estaba el Fer que bailaba, tremendo bailarín, divino como bailaba él. Músicas muy eclécticas. Era como una cosa de rock. Una base de la batería fuerte, el bajo, y arriba unas música como orientales, muy climáticas. (00:17:02 – 00:17:36)

Cuando te tocaba hacer la subida, el registro que tengo es que en uno de los descanso estaba Fabricio con una especie de estructura en alambre enorme, era como un ser humano, una forma humana, humanoide, y él estaba soldando ahí [sonido de chispas], el chisporroteo ahí. Eso cuando estabas en la nave ya veías el chisporroteo ese. Era parte de la puesta en escena esa. Había una amoladora en el medio que era parte como del paisaje sonoro que había ahí. Una cosa muy industrial. Por el lado del paisaje sonoro la música te ayudaba [imita sonidos industriales], las chispas, el olor del hierro. Esa era una estación. (00:17:37 – 00:18:34)

Después subías. Había algo más, no me acuerdo qué. Había una peluquería. Estaría el Regis cortando el pelo. Esa no me quedó muy grabada. (00:18:38 – 00:18:50)

Después creo que ya llegabas arriba. Estaba Pascal con Libro. Subías en un grupo de 6, 8 personas. Pascal te hacía una pequeña presentación muy por arriba. Explicaba que lo que se estaba buscando era mostrar la onda del grupo para financiar un siguiente proyecto. Ese Libro era el trabajo que habían hecho durante... para presentar ese libro. Estaban Pascal y Oscar. Era alucinante ese libro. (00:18:52 – 00:19:25)

[Páginas del libro *En la Torre*] Me acuerdo de las cucarachas, del payaso y el fuego. No me acuerdo de otras cosas. La presencia del hierro, del óxido, de las diferentes texturas. Había páginas como con peluche, o algodón, algo así. Ese contraste de viruta de hierro herrumbrada con peluche fucsia. (00:19:36 – 00:20:06)

Más o menos eso fue el registro que tengo de la Torre. Igual me trajo todo el Royal de Luxe que ya ahora era algo cercano. Yo estaba recontra shokeado y que me había encantado. La música, todo lo que habían traído estos locos. (00:20:12 – 00:20:37)

[*Las expediciones*] Una vez que salimos de Thompson empezó el trabajo de empezar a producir. Había que comprar el ómnibus, había que buscar un lugar. La primera tarea que nos pusimos por delante fue encontrar un lugar donde trabajar. Yo tenía el rol del productor, pero creo que la real productora era Daniela. Daniela era la cabeza de producción, ejecutora. Si tuviera que decirte algo, el artista era Pascal y la productora era Daniela. Ella tenía mucha energía en el hacer. Todo el resto, habíamos unos cuantos que estábamos apuntalando y ayudando. Yo como que estaba más directamente en eso. (00:20:57 – 00:21:53)

Cuando estábamos buscando un local para instalarnos a trabajar, era ella lo que llevaba un poco la organización de la cosa. Todos en realidad estábamos haciendo. Éramos muy equipo. Todo funcionó muy en equipo siempre. Y eso era un poco lo bueno del grupo y también su debilidad, en eso de que existía una visión de que no había un director. Todo era de todos y todos hacíamos de todo, y mentira. Se fue deshilachando la cosa en un punto o se generaron muchos roces y egos (...). (00:24:54 – 00:25:39)

Apareció la posibilidad de irnos al Frigorífico Artigas en el Cerro que era excelente para nosotros porque cumplía con todos los requisitos que estábamos buscando. En presupuesto estaba bárbaro. No me acuerdo bien cómo llegamos. Comprábamos el Gallito Luis en esa época, teléfono y preguntar. Producción pura y dura. Cómo dimos concretamente con eso no lo tengo muy claro. (00:25:44 – 00:26:21)

El trabajo fundamental mío fue de pre-producción y producción de la gira. Lo que hice con Beatriz -mi colega con la que vivíamos juntos- nos ocupamos de hacer todo el preparativo de la llegada nuestra a cada uno de los puntos que íbamos a llegar. Le pedí prestado el auto a mi viejo (...) Me lo dio durante 20 días para que me hiciera la gira por Uruguay. Me lo dio totalmente de onda. Con Bea nos fuimos a cada uno de los lugares. Hicimos una pre desde mi casa llamando por teléfono. Nos apoyamos mucho en el INJU que era una cosa nueva que habían armado los blancos. Eran todos cuadros juveniles blancos que estaban haciendo sus primeras armas políticas, los directores de cada INJU local. Estaban muy proclives en dar una mano, en ayudar, en generar una movida. Fue de

lo que nos agarramos. Llamamos a todos los INJUs y a cultura de cada Intendencia para que nos recibieran a Bea y a mí para escucharnos y contarles lo que iba a suceder con Moxhelis. La gira fue en octubre-noviembre. Yo creo que esa gira la debemos haber hecho en julio-agosto. Recién habíamos entrado al Frigorífico y con Bea nos fuimos durante 20 días. Nos perdimos una parte bastante efervescente. Cuando se compró el ómnibus yo estaba. (...) Igual yo estaba muy metido con Bea en casa. Todo para la gira del interior. El resto del equipo estaba trabajando más en el ómnibus y toda la logística de irse para el galpón ese y los materiales. (00:26:25 – 00:29:06)

[¿En el frigorífico están 6 meses más o menos?] No tanto. En octubre... habrán sido 4 meses como mucho. Capaz que ni tanto. Habremos entrado en abril, mayo. En junio, julio me fui a hacer esa gira. Cuando volví ya estaban instalados adentro. Cuando llegamos con Bea, mi recuerdo es ese, esa la gira fue una patriada y cuando llegamos fue como un reencuentro, fue una fiesta encontrarnos. De ser un grupo de vernos todos los días, de juntábamos todos los días en Gral. Flores y Aramburú. En lo de Richieri. Una casa de compra-ventas de cosas que era un cambalache. De encontrarnos ahí a estar viviendo junto. Había cambiado todo. Estar ahí metidos todos, en una especie de campamento, viviendo ahí y trabajando todo el día, 14 horas por día de laburo. Nosotros llegamos y nos integramos a esa. En la gira previa que hicimos con Bea estuvo buenísima. Aprendí montones ahí. Tuvimos que hacer cáscara. Caretear mucho. Teníamos que dar la imagen de algo serio. Algo que iba a pasar. Íbamos tan convencidos nosotros que nos creían todo. Era increíble la fuerza que llevábamos, pero era la fuerza del grupo que teníamos detrás. (00:29:19 – 00:31:34)

Cuando le hacíamos todo el planteo de lo que íbamos a hacer, en realidad no le pedíamos casi nada. Lo que les pedíamos era que nos dieran gasoil para el ómnibus y le pedíamos que nos dieran alojamiento. Como el pedido nuestro era un de alojamiento, cualquier lugar nos servía, el gimnasio, cualquier lugar iba a estar bien, los locos lo resolvían. Comida le pedimos al INDA. Hablamos con el Instituto de alimentación e íbamos a comer al INDA que era medio de terror a veces. Lo resolvimos por ese lado. Igual tuvimos mejores y peores suertes. No siempre fue todo bien. Hubo momentos malos. Cuando nosotros les explicábamos que... y era la verdad. Aparte, todo lo que íbamos nosotros era con la verdad, no teníamos ninguna expectativa económica de hacer plata con eso ni nada con el estilo, nuestro presupuesto ya sabíamos que lo estábamos gastando

todo cuando saliéramos con ómnibus desde Montevideo. Teníamos que recaudar dinero. Parte del plan nuestro era hacer fiestas y con la venta de entradas solventar los gastos que tuviéramos de todo tipo. Esa fue la parte que nosotros, con viento en la camiseta, y bueno “Necesitaríamos que nos consiguieran algún lugar que nos ayudara a hacer la fiesta”. Y todos los locos no decían “Miren que acá hay, los sábados, bailes en el club”. No. “Nosotros vamos a llegar y vamos a hacerla en un lugar alternativo, no queremos hacerla en el club, en algún galpón o una fábrica abandonada” (...) Toda la vuelta de Uruguay la respuesta fue: “Bueno, hagan como quieran. Si les parece yo les puedo pasar que hay un galpón en algún lado”. Bueno, todo eso fue información que me traje, siempre con esa fantasía de que íbamos a hacer fiestas e iba a ir todo el pueblo a la fiesta. (00:32:13 – 00:34:31)

Esa fue la gira. Nos fue con mejor y peor suerte. Creo que no fuimos a todas las capitales que fuimos después con el ómnibus. Hubo algunas que las salteamos y quedó hecha la gestión telefónicamente, pero a la mayoría fuimos. Fue intenso. (00:34:36 – 00:34:56)

[Trabajo en el frigorífico] [División de tareas] Había sí. Por afinidad. Nos juntábamos en el laburo. Pascal y Fabricio eran lo que más laburaban con los fierros, metal, soldando, eran los que tenían más mano para soldar. Pascal dirigía el laburo en general. Yo aprendí un montón de oficios. Agujerear. No llegué a soldar, pero sí trabajamos con madera, hierro, con gomas. Hicimos los vestuarios. Se armaban unas mesas. Muchas cosas las hicimos juntos, otras se armaban equipos y se iban haciendo las cosas. (00:35:45 – 00:36:31)

Lo que tengo el recuerdo claro fue cuando con Fabricio nos fuimos a hacer la compra a un chatarrero en Pando de todo el material para hacer las estructuras de los carros. Necesitábamos: ruedas, masas, ejes, muchas tuercas, material para armar todos esos carros. Eran como 6 carros con la Quimera. Todos llevaban ruedas. No me voy a olvidar más. Yo tenía mil dólares en el bolsillo, que sabíamos que no podíamos gastar los mil dólares. Era mucho. Era parte esencial del ómnibus, los carros, después los vestuarios, todo lo que venía arribas. Había hecho varias averiguaciones, llamadas y había ido a ver, y ese lugar era (...) un lugar de estos desguazadero (...) Vamos a elegir. Con Fabricio, que era el que más entendía, empezamos a separar de una montaña de cosas. Todo un laburo impresionante. Estuvimos medio día separando. (00:36:33 – 00:40:59)

La otra gran ganancia fue que al Frigorífico lo estaban desguazando en aquella época. Lleno de material estaba. La mitad del material de ese espectáculo salió de ahí. Ellos nos vendían. Eso fue toda una historia. Los obreros del Frigorífico que nunca le habían pago despido ni nada, quedaron haciendo guardia y cuidando todo eso. Ocupando el lugar, desguazando y lo vendían para ellos. Había una comisión interventora. Fuimos haciendo amistad con los locos. Finalmente, nos vendieron una parte y otras cosas salieron un poco por izquierda, nos las dieron de buena onda. (00:41:03 – 00:41:45)

Fue divino. Una etapa hermosa ahí adentro. Estábamos re efervescentes. El grupo estaba súper fuerte. El Guille Casanova filmó e hizo un video (yo nunca más lo vi). Muy video arte. Hizo dos: uno en la Torre filmado muy lindo. (...) Nosotros lo usábamos como material de muestra de lo que era Moxhelis. Hizo uno también que nunca tuvo mucha repercusión, muy video arte, para poder ver el coso no sé cuánto cuenta lo que pasaba dentro de este frigorífico. (00:42:23 – 00:43:47)

[Sobre el ómnibus] Cuando llegamos de la gira con Bea ya estaba el ómnibus. Era otra la tarea. Hubo días enteros que trabajamos todos arriba del ómnibus pintándolo, reformándolo. Se le hizo una reforma para ponerle una baca y poder ponerle todo arriba. (00:44:07 – 00:44:28)

[*Las Expediciones*] La gira arrancó en Colonia. Fue el primero. Salió de Montevideo a Colonia. Colonia fue la primera. Después Mercedes, Fray Bentos, Paysandú, Salto Artigas –ahí toda la vuelta-, terminamos en Florida (fue la última) y después sí Montevideo. Cuando llegamos a Montevideo fue como una especie de parate, pasaron unas semanitas, nos reagrupamos, nos reacondicionamos después de toda esa vuelta. Después largamos e hicimos en Montevideo creo que fueron cuatro: uno en la Rambla, otra en 18, Gral. Flores y en el Cerro. En el Cerro hicimos como una salida medio de canuto, un día, antes de arrancar, una especie de prueba, de ensayo, para el barrio. (...) No me acuerdo bien. Hicimos una salida medio de canuto en el Cerro antes de ir para Colonia. Lo que sí después en el Cerro hicimos una. Una de las de Montevideo fue en el Cerro, por Carlos María Ramírez, La Teja y Cerro. (00:44:35 – 00:46:03)

La primera fue Colonia. Nos fuimos Regis y yo de avanzada. Salimos unos días antes para esperarlos allá en Colonia. Cuando estábamos en Colonia nos llaman por teléfono y nos avisan “Estamos cargando”. Porque, teóricamente, toda esa expedición, esos bichos

se desarmaban, los carros se desarmaban y todo iba en montado en el techo del ómnibus. Pascal ya se había hecho toda la cabeza de que íbamos a utilizar algún árbol grande o algún lugar donde se pudiera enganchar un alacate, una polea, y con eso ayudar a levantar y quedar arriba del ómnibus e íbamos a poder montar todo. Cuando fueron a subir las cosas arriba del ómnibus en el frigorífico, nosotros ya estábamos en Colonia preparando dónde nos íbamos a quedar y todo, se dieron cuenta que no podían, que con el alacate no podían subir todo eso. Terminaron consiguiendo un montacarga en el Cerro. Fue el montacarga y con el montacarga enganchando consiguieron subir las cosas. Entonces nos llamaron y nos dijeron: “Che, consíganse un montacarga para bajarlas porque si no cagamos”. Resultado que en cada lugar que íbamos teníamos que ya gestionar de antemano tener para bajar y subir las cosas un montacarga que obviamente siempre era de onda. Siempre lo conseguimos. Lo gestionábamos con los representantes de Pepsi que cada uno de los lugares los consignatarios de Pepsi y siempre había. Si no había de Pepsi, en Artigas nos pasó. La Pepsi no tenía de Artigas y el único montacargas que había era de Coca Cola. (00:46:10 – 00:48:57)

En Colonia ya fue el primer lugar donde nos dimos de frente con la realidad esa. Hicimos una fiesta en un local, conseguimos un local de ADEOM creo que era, para hacer la fiesta. Hicimos la fiesta. Armamos la fiesta y cayeron –siempre nos pasaba lo mismo- iba el loco del pueblo (siempre había algún loco que caía ahí, se nos pegaba), el puto del pueblo se nos pegaba siempre, los personajes y nosotros. (00:49:01 – 00:49:29)

[Espectáculo de la Quimera] El espectáculo arrancaba ya de por sí como que la puesta en escena era desde que llegábamos. La puesta en escena era todo el ómnibus llegando ya. El armado era parte del espectáculo. Yo lo pondría un poco antes incluso. La llegada nuestra a los lugares ya era una cosa rara. Yo me había pelado. Todos estábamos pelados. Medio disfrazados. Nuestras ropas ya eran medio rara todas en la vida cotidiana. Todo el mundo nos miraba raro. (00:49:43 – 00:50:18)

Nosotros hacíamos el espectáculo los martes y los sábados. De por medio. Había algún martes que no. La armada ya era parte. Llegaba el montacarga todo [ruidos]. Poníamos música. Era el laburo que fuimos cada vez sistematizándolo más. La tercer puerta armada, trabajábamos en equipo. Ya la gente se juntaba y se ponía a mirar en la plaza a ver qué están haciendo esto. Iban bajando los carros. Iban armando los carros. Iban montando todo. Muchas veces pasaba que eso sucedía un día y al otro día era el

espectáculo. A veces pasaba eso. Por en general tratábamos de hacerlo de tarde. Si era el sábado de novecita, la llegada de la expedición tratábamos de hacerlo de tarde, que coincidiera y tuviera una unidad. (00:50:24 – 00:51:22)

Se bajaban todos los carros. Se armaba eso. Consistía en un primer carro donde había un tanque con fuego muy grande y un personaje que iba abriendo, tocando sobre otro tanque, tirado por tres, cuatro personas. Todos los carros eran tracción a sangre humana. Un segundo carro creo era un cohete –no me acuerdo bien el orden- donde iba Daniela. Ese como avión de hierro que era un torpedo que habían encontrado en a vuelta allá en Capurro Gabriel y Pascal. Lo remodelamos, le hicimos unas cosas, le pusieron ruedas. Tenía un nombre. El Moxhilo, creo que se llamaba. Cuando se cargaba todo se ponía arriba de todo, entonces quedaba visualmente el ómnibus... con todas esas cosas, chapas y estructuras, y arriba de todo Moxhilo, ese cohete. (00:51:23 – 00:52:34)

Después venía *La Quimera* que era una estructura de hierro de unas cuatro patas, como una araña bien grande. Era la más grande, pero la menos voluminosa, de menos cantidad de estructura. Eran cuatro patas largas con un fierro en el medio. De esas cuatro patas salían cadenas. De esas cadenas colgaba una jaula y otras cuatro cadenas para abajo. La reja quedaba fija en el medio y adentro de la jaula iba *La Quimera*, que era este pájaro medio mitológico. El pájaro lo hizo Pascal con Fabricio, pero sobre todo Pascal, en base todo a chatarra. (00:52:41 – 00:53:26)

[Sobre la estructura de *La Quimera*] Era como un gran pájaro. (...) Esto era parte del rescate de ahí, del ex frigorífico Swift. En el frigorífico había de todo. Había una cosa que estaba lleno... Esto es una chapa de bronce con un numerito que se los daban a los, creo que cada laburante -eran tres mil obreros que trabajaban ahí- creo que dejaban el bolso, dejaban algo, era como un ropería y te daban esto. Había una plancha gigante con estas cositas colgadas en la entrada del coso. Y no me acuerdo en dónde había una caja lleno de esto. Con esto, Pascal agarró y le puso una estructura de alambre y le puso todo esto como pechera del pájaro. Quedó como una cota de malla de los medievales, todo esto una al lado de la otra, una cosa increíble. Tenía como dos tanques eran parte de la estructura, algo de eso se veía. Con fierros y gomas se le hizo las alas. Le hizo un cabeza, pero no me acuerdo tanto cómo era. Era increíble. Era un bicharraco todo en fierro y goma. Una hamaca colgaba afuera que ahí iba Bea sentada como acompañando a *La Quimera*. (00:53:58 – 00:55:51)

Atrás iba otro carro con los músicos. Iba la banda tocando. Iban amplificadas. Yo me elegí para cinchar de ese carro. Alquilamos – ya fue la última etapa, no teníamos un mango- un generador. Habíamos armado una caja para poner el generador adentro. Los parlantes iban ahí. Se prendía el generador y ahí iban dándole. Batería, bajo y guitarra. Tenían como una secuencia, una música media industrial, como unas sirenas sonaban. (00:55:53 – 00:56:00)

[Preguntas por la relación apocalíptica y *Mad Max*] Tenía toda esa estética. Por ejemplo, lo que negociamos con la Pepsi que se ponían en el ómnibus –nos exigieron que el ómnibus llevara unos carteles– el tamaño medio que lo negociamos, estaban hechos de hierro, medio oxidado, tenían el color de Pepsi, pero un color medio [herrumbrado] y la agencia compró eso. (00:57:05 – 00:57:30)

Después había un carro chiquito que llevaba un personaje. Chiquito no, era un carrito sí, pero individual que corría todo alrededor. Al final, el último carro era otro parecido al primero con un personaje tocando ahí [sonido bam bam] y fuego. (00:57:31 – 00:57:45)

Después había unos personajes que iban y venían que eran el del carrito con el tanque que llevaba las latas de Pepsi que al final del espectáculo se regalaban. Ese decía Pepsi también ahí en esa estética. Después había otros personajes que andaban medio ahí, que iban y venían, que iban poniéndole querosene a los tachos grandes de fuego. Era Magda, creo que Lito también era de los giratorios. (00:57:48 – 00:58:31)

[Recepción de la gente] Lo primero que me acuerdo es eso, los que se nos pegaban primero eran estos personajes que me encantaban. Nosotros necesitábamos. Teníamos más vestuarios que los que éramos nosotros. Necesitábamos gente que nos ayudara para... Parte de la gestión que yo había hecho inicialmente era contactar con escuelas de teatro, con gente, y eran los primeros que llamábamos para entrevistarlos, ver, para que se sumaran. Eso siempre teníamos. Siempre había gente, nunca nos faltó gente para que se pusieran el vestuario. A veces nos pasó de llegar el momento y nos faltara alguno, pero nunca fue grave. Siempre a último momento aparecían. (00:58:46 – 00:59:25)

Pasaban dos cosas. Una es que al principio la idea era sorprender. No anunciarnos, hacer el espectáculo el sábado de nochecita. Buscar un horario y un momento que hubiera gente en la calle y sorprender al pueblo. Lo que nos pasó también fue que a medida que lo fuimos haciendo nos dimos cuenta que estaba bueno avisar que iba a pasar eso, porque

iba mucha más gente. Y después lo empezamos a anunciar. Cuando llegábamos y teníamos unos días en el pueblo. Primero que la gente te preguntaba qué van a hacer. Y después que nos empezó a dar ganas de que lo vean, que sepan que va a pasar algo. Nos pasó en algún lugar, no que no haya ido nadie, pero nos pasó de hacerlo y que mucha gente se lo perdió en la ciudad. Nos pareció una pena. Pasaba que la gente iba, llevaba la sillita, se sentaba y esperaba a que empezara el espectáculo. Había de todo. Había gente que quedaba fascinada, enloquecida. Que iba y nos preguntaba: “Que cómo es. Que divino. Qué increíble. Me cambió esto”. A gente que, también me pasó, “¿Qué es esto? No es nada. ¿Y? ¿No va a pasar algo?” Nosotros pasábamos, llegábamos a un lugar y se desarmaba. La gente nos seguía y cuando llegábamos a ese lugar esperaba que fuera a pasar algo y no pasaba nada. En realidad nos empezó a pasar, a medida que fuimos avanzando también, de que nosotros empezamos a sentir la necesidad de darle un cierre u otro cierre o que pasara... También teníamos la necesidad, hubo un punto en el que tema de la guita entró a ser complicado. Creo que hubo uno en Minas, pero capaz hubo alguna otra, que pasamos la gorra. Con unos cascos que teníamos pasamos y Leo decía algo (...) y como que eso le daba un cierre a la cosa. Igual no era el espíritu, ni pasar la gorra, ni recaudar. En Minas fue así, pasó eso, pero también había pasado que se nos rompió el ómnibus ahí. Explotó el motor del ómnibus, fue la bomba de inyección en realidad la que se nos rompió. Eran miles de miles de dólares. (00:59:31 – 01:02:29)

[Sobre la idea de *La Quimera*. Ya estaba cuando él se incorpora a Moxhelis] El artista, la concepción de esa es de Pascal. (01:05:55 – 01:05:58)

[Recepción en Montevideo] Sí. Cada uno de los cosos que hicimos fue distinto. La gran diferencia era que iban todos nuestros amigos, la familia, nuestra gente. Igual al interior muchos viajaban, iban, nos encontramos con mucha gente que iban a visitarnos, sobre todo acá más cerca. Pero en Montevideo mucho más. (01:06:17 – 01:06:54)

[Definición de Moxhelis] Éramos un grupo de jóvenes que queríamos expresarnos. Queríamos hacer arte. Queríamos como por medio de una convivencia muy intensa, que nos dio herramientas para salir y poder hacer algo, queríamos conmover a la gente. Queríamos sacudir. Un poco eso, creo, era lo que nos motivaba. (01:08:32 – 01:09:14)

[Contexto cultural de época en que aparece Moxhelis] Yo no me identifico con la movida cultural y artística. Nunca me identifiqué, ni hasta el día de hoy, ser parte de una movida,

de una generación porque no me da para esa. Si habíamos gente, un grupo grande de gente entre los que era Moxhelis, pero otro grupo grande de gente también, que queríamos movilizarnos nosotros y movilizar. Expresar. Había una necesidad de buscar otros caminos en la acción directa. Esto de habernos recluso cuatro meses en un galpón, esa convivencia intensa, ese era nuestro espectáculo. El estar ahí. La energía que traslucíamos de la cual quedaban muchos prendados. (...) En las ciudades nos pasaba eso. (...) De todas las manos y ayudas que recibimos gracias a que estábamos mostrando eso. Estábamos juntos. Lo vivo eso, hasta el día de hoy quedó impregnado en mí, es parte de mí. [La Comarca donde vive, mismo espíritu que Moxhelis de vivenciar la convivencia intensa] Moxhelis fue parte de ese camino que hasta hoy lo sigo transitando de querer buscar otras formas de vincularme con mis pares y criar a mis hijos. (01:09:49 – 01:12:43)

[Influencia de Moxhelis en sus trabajos posteriores] Yo creo que sí me influenció mucho porque en realidad en mi camino profesional, personal, después fue muy vinculado a la publicidad, al área de la producción y dirección, básicamente yendo más por el lado de la dirección, y todo lo que yo mamé en Moxhelis todo lo fui aplicando, lo fui usando siempre permanentemente en mi oficio. Yo soy asistente de dirección y mi oficio tiene mucho de armar equipo, de trabajo en equipo. Me siento bien en eso, que tengo ciertas capacidades y creo que Moxhelis fue una escuela para mí. (01:13:44 – 01:14:44)

En ese ínterin también hicimos alguna cosa en Amarillo. Antes del verano debe haber sido, calculo yo. Antes de irnos para el Este, hicimos una fiesta de Moxhelis en Amarillo. Estuvimos en toda la reforma, dando una mano, o eso fue después. Ya ahora estoy medio perdido en el tiempo. (01:28:51 – 01:29:13)

Entrevista a Gabriel Richieri

Casa de Richieri (El Pinar, Canelones) - 9 de agosto de 2017

El documental de Amarillo está muy involucrado con Moxhelis. Moxhelis formó mucho parte de Amarillo. (00:00:15 – 00:00:20)

Después, lo que me paso a mí, desde mi visión artística es que me pasó que se quedó en eso. No se profundizó en cuanto a lo que para mí implica el arte que es conmover, más allá del efecto. (00:03:58 – 00:03:18)

[Cuenta sus primeras incursiones artísticas en Juntacadáveres. Organización Arte de marte en el Cabildo (primer evento multitudinario en el Cabildo en 1990); Teatro en AFE organizado por Manuel Esmoris]

En Moxhelis desarrollé más mi cuerpo. No la palabra. Nunca dije una sola palabra en Moxhelis, porque en Moxhelis no se decían palabras. Era un teatro del cuerpo. Estuvo muy bueno porque desarrollé un personaje medio malabarista. (00:14:12 – 00:14:33)

Un día, en la azotea de mi casa encuentro una escalera larga de hierro re pesada. El día que vamos a la Iglesia (...), yendo a la Iglesia, a último momento digo de llevar esta escalera. La atamos, yo tenía una camioneta vieja, La Cotorra, una Ford del año 48, la puse abajo, la até y cuando llego la metemos adentro de la Iglesia. (...) Metemos la escalera y la apoyamos donde estaría el órgano. Cuando empieza el espectáculo, me subo a la escalera y empiezo a desarrollar un personaje que nació ahí. Se ve que yo estaba queriendo hacer algo corporal y no había tomado la decisión de hacerlo. Porque de hecho, estuve un año haciendo eso, sin decir una palabra con Luis Bravo. Una performance que hicimos en Amarillo dos o tres veces, en la cual yo utilizaba todo el fierrierío de Amarillo para hacer una danza. De eso hay un video. Luis Bravo, arriba de una barra que había un corredor, con una música que precisamente había traído Pascal, una música de unos franceses muy dementes que era muy gutural. Con esa música y un texto que él escribió para un amigo que se suicidó de una torre, hizo coincidir eso con todo un movimiento que yo hacía, donde me colgaba de una puerta que hacía, atravesaba un puente y terminaba en la escalera haciendo esa movida. Todo ese proceso fue como un año, donde yo nunca dije una palabra, eso estuvo contaminado por Moxhelis obviamente. (00:14:37 – 00:17:36)

Llegabas, te recibían. No me acuerdo [que servían bebida] Seguramente servían algo de color extraño, me imagino que era azul. El azul es un color muy identificativo con Moxhelis. Había unos músicos en el altar. Yo estaba en la escalera haciendo esas piruetas. Era una cosa que ibas moviéndote porque duró horas. No sé cuántas, pero ocho horas por lo menos duró el espectáculo. La gente entraba de a cuatro o cinco e iban guiados por dos consorte. Creo que una era Helena Gigena. Tenía toda una planilla gigante donde iba marcando. Todo muy bello. Una estética mezcla de posmodernidad, con art decó, con industrial. Estoy diciendo palabras sin pensar, no sé nada de arte, pero era una cosa que te sorprendía realmente. Decías ¿esto qué es? Muy raro. (00:17:50 – 00:19:05)

Después habían unas habitaciones en el costado que, realmente, no me acuerdo qué pasaba. Además que era el lugar donde nos íbamos a drogar. Estaba muy involucrada la droga al espectáculo. Faso, merca y alcohol eran parte del espíritu. Te tenías que colocar para poder encarar esa historia. Me imagino que algunos no tomarían o que tomarían algo sí y otros no, como todo, pero formaba parte. (...) Era otro momento. Eran los 90 Era difícil salir de cara al mundo. Así sea fumar tabaco en exceso. La única vez en mi vida que fumé tabaco fue en los 90. (...) Estaba muy involucrado el consumo de algo que te afectara de alguna manera para encarar lo que fueras a encarar: la noche, una salida, un encuentro, una mujer. (00:19:07 – 00:20:48)

Hubo una cosa previa que fue un espectáculo en sí mismo: las invitaciones. Llevar las invitaciones te diría que, para mí, fue el espectáculo mejor creado de todos. (00:21:22 – 00:21:43)

[Le muestro lista de invitaciones] Esta es la lista de artistas y medios. Pero está la lista de empresas. Quiero que te imagines, en el año 90, que sin previo aviso, en una oficina en la ciudad vieja, entran cuatro... Yo iba manejando La Cotorra. Parábamos en Rincón y Misiones. La Cotorra no tenía puertas atrás. Éramos como estas películas futuristas viejas, tipo *Mad Max*, que hay una banda de malos muy raros vestidos, que van en un vehículo, bajan y le pegan a todo el mundo. Eso es lo que generábamos. Yo vi gente salir corriendo. Nosotros parábamos, abría la puerta, me bajaba, me paraba así. Tenía el pelo largo y Regis me había hecho como sesenta moñitas-colitas en todo mi pelo. Tenía un traje que tenía unas hombreras. Parecía un superhéroe. Esos eran trajes reciclados que venían de París que Pascal se fue quedando de todos los shows que fue participando. Una

producción. (...) Nunca más vi la calidad y el detalle de esos vestuarios. Ya estaban producidos y nosotros los volvimos a producir y los mezclamos con cosas. Tenía unas botas - que había hecho yo-, unas polainas de esas que usan los gauchos para protegerse de las espuelas, espectaculares. Había unido las botas a las polainas con unas poleas con cuerdas de acero. (...) Me bajo, me paro en la camioneta y bajan estos cuatro dementes con unas cosas de madera, con una actitud muy violenta, no confortativa, pero generaba miedo, y entrar en un edificio. De verdad que vi gente salir corriendo o esconderse, alguno se daba cuenta, pero en aquel momento era más difícil. (...) Entrar a una oficina y encarar a alguien. Yo eso no lo vi eso porque no subía, me tenía que quedar abajo, pero me contaban ellos que había gente que se escondía debajo de los escritorios porque no sabían a lo que se estaban enfrentando. (00:25:17 – 00:20:48)

[Armado de las tarjetas. en el fondo de su casa] Eran dos chapas de metal, unidas por una bisagra de metal, soldadas con esa soldadura de punto. Después la palabra Moxhelis dibujada, tallada a mano cual preso. Una por una. Estaban pintadas con estencil. (...) La presentación era hecha con martillo una por una. (...) Ese es el corazón de Moxhelis. Es lo que más valoro y más aprendí de Moxhelis. (00:28:07 – 00:29:14)

El sótano de casa era el lugar de papo, de creación y realización de vestuario fundamentalmente. Moxhelis era vestuarios y estructuras. (00:29:57 – 00:30:11)

Nunca hubo un ensayo. No había lo que ensayar. Era: vos vas acá, hay que arrastrar esto y salimos a la calle arrastrándolo. Se acabó la historia. Es otra manera de laburar. No recuerdo que hubiera ningún tipo de trabajo actoral de nada. Es más, la mayoría de los que estábamos ahí... Habían algunos que era de la EMAD, como la Luna, Lito, Leo y alguno más pero no me acuerdo. Yo venía del circuito de la poesía. (00:30:30 – 00:31:12)

Si vos querías formar parte y tenías algo para dar, formabas. Yo he escuchado gente que ha quedado como enojada porque no se integraron. Pero vos te integrabas solo si laburabas y tenías algo para dar. Un director de teatro selecciona gente, la busca. Acá no. Sos amigo, tenés algo para dar, te quedás. No porque te pidamos que te quedes. Si sentís que te tenés que ir te vas. Mucha gente se sintió que era parte, pero que no fue considerada. En realidad no, dependía de vos estar o no estar. (00:32:11 – 00:33:00)

[Importancia de Cargo 92. Royal de Luxe] El espectáculo del puerto de Royal de Luxe fue increíble. (...) Estar sentado durante una hora y pico y ver la historia de Francia en un

libro gigante que iban pasando las páginas de hierro. Moxhelis chupa todo eso obviamente. (...) Pascal mamó todo eso directamente. Estábamos preparados para eso, pero fue una estocada final. De hecho, Amarillo es producto de eso también. Era un caldo de cultivo esto. (00:45:37 – 00:46:41)

[Sobre las performances en Amarillo] Moxhelis coincide que cuando lo de Pepsi era una movida acá en Montevideo y después una gira por el interior. Cuando se concreta lo de Pepsi al mismo tiempo se está concretando lo de Amarillo. Yo estoy medio jugando a dos puntas, hasta que en un momento abandono Moxhelis porque era imposible. Estoy en los desfiles, pero no en todos, en la mitad. Estuve en Pocitos y 18 de Julio. No estuve en el Cerro y no me acuerdo si estuve en Gral. Flores. (00:46:47 – 00:47:38)

[Recepción del público ante Moxhelis] Una mezcla de asombro y deleite. Y por momentos miedo. Depende del contexto. Era una cosa que mezclaba mucho lo físico y lo estético. Lo físico era más que nada esfuerzo físico. No era algo coreográfico, delicado, que buscara generar emociones sutiles, como te puede pasar si vas a ver un espectáculo de danza o un clown. Era una cosa más de impacto. Había momentos como los de la Iglesia que eran más contemplativos y los desfiles. Contemplativo desde el punto de vista de que lo que pasaba era más tranqui, más para observar y deleitarte. Lo otro era más como impactante. (00:48:27 – 00:50:14)

[Definición] Moxhelis es una compañía de teatro callejero. Más allá de que tuvo ese momento en la Iglesia. En realidad lo de la Iglesia no pretendía ser un espectáculo, pretendía ser una tarjeta de presentación. Algo para llamar la atención de la prensa y para conseguir que las marcas nos dieran gaita. Era muy concreto y el objetivo se logró. No podía repetirse. La principal característica de esa compañía era la originalidad con la cual se aborda a sí misma. Eso me parece fundamental. Muy original. Sin ningún prejuicio. Muy desprejuiciada. (00:50:32 – 00:51:31)

Yo he sentido por momentos como mucha crítica a lo banal o algo así. (...) Comentarios de gente o de artistas. Pero está claro que Pascal es un tipo que abre mucho juego, pero que sabe exactamente lo que quiere. Yo trabajé mucho con Pascal. Después trabajé como socio de él. Era una especie de Moxhelis comercial. Hicimos todo un montaje para un comercial. (...) Esa segunda etapa, no recuerdo que haya tenido una presencia artística concreta. Lo que se hizo fue utilizar los recursos para sobrevivir. (...) Lo que te digo

sería en el medio de las dos cosas. Después que se fundió Amarillo. A fines del 94. (...) Estuve trabajando con Pascal entre el 95 y el 98. Hicimos dos cosas. [Cuenta las publicidades y el diseño de los juegos] (00:51:34 – 00:55:04)

[Campos artísticos de Moxhelis] Teatro, danza, artes plásticas. Lito era bailarín, Luna era actriz, yo performer, Regis era peluquero. No había músicos netos. Los músicos se integraban a la movida. La música estaba presente, pero no era esencial. Me acuerdo que alguien iba tocando una especie de tambor o de tanque. [banda en el desfile] En el documental de Amarillo aparece la versión de esa banda tocando en Amarillo. Está Oscar Scotellaro de Paysandú tocando el bajo colgado de un arnés en medio de un andamio, rodeado de barras de hielo; Lito que hace como un *frontman* y ahí un par de músicos que no me acuerdo que me suena que uno de ellos es artista plástico. Yo no tengo un buen recuerdo de la música. Era medio cualquiera si querés que te sea honesto. Lo musical no era serio, dentro de lo serio que era el trabajo escenográfico, de vestuario y lo escénico que sucedía -más allá de que no había entrenamiento ni había ensayo, lo que sucedía era muy impresionante-, lo musical para mí totalmente desapercibido, era como un relleno. (01:03:49 – 01:06:32)

Entrevista a Roberto Olalde

Apartamento de Olalde (Montevideo) – 06 de setiembre de 2017

[Contexto cultura de Uruguay a principios de los 90] La génesis de Moxhelis tienen muchísimo que ver, justamente porque el panorama cultural uruguayo arrastraba toda una carga muy pesada y oscura de los 80 todavía, de la dictadura. Estábamos en plena post-dictadura y no habíamos logrado salir del todo de esos años. Había una gran influencia a nivel estético, emocional, musical y todo de un espíritu que era bastante dark. Había una cosa muy oscura. Casi todos los que terminamos conformando el primer grupo de Moxhelis íbamos mucho a Juntacadáveres, donde Richieri y compañía, Suárez y Troncoso se presentaron ahí también varias veces, era un centro neurálgico del *under* montevideano de esa época. Tenía una cosa como muy rockera y muy *dark* también, muy oscura. La aparición de Cargo 92, este proyecto del gobierno francés de traer en un barco carguero desde la ciudad de Nantes, varias compañías que representaban diferentes áreas artísticas de Francia en ese momento y de subvencionar un proyecto que era muy costoso y muy innovador, arriesgado. Venía Mano Negra que en ese momento estaba descollando en el mundo de la música porque traía una propuesta bastante novedosa donde se mezclaban géneros. Tenía un lado punk, pero al mismo tiempo mezclaban las cosas latinoamericanas. Mano Chau ya pasaba en de sus discursos algunos mensajes contra el poder corporativo, contra los ricos, etc. Al mismo tiempo tenía una gran influencia del hip-hop, por el cual nosotros también estábamos, en esa época, empezando a estar influidos. Llega el Cargo 92 que evidentemente fue un temblor de tierra. (00:00:17 – 00:003:02)

Vi a Philippe Decouflé en el Solís con un espectáculo que fue muy impactante acá porque tenía una estética donde aparecían una cantidad de elementos muy contemporáneos de la danza. Había gente en patines, pero el mismo tiempo mezclaban el mundo del clown. A nivel de vestuario era algo rarísimo porque tenía una sofisticación del teatro europeo, pero también mezclado, ya te digo, con el mundo del clown. Tenía algo como antiguo, al mismo tiempo también era medio futurista. A nivel de la danza en sí, también mezclaba disciplinas porque era medio acrobático por momentos. (00:03:44 – 00:04:34)

Yo no recuerdo cuál fue el primer espectáculo de los que vimos. Pero, si no me equivoco, lo primero que vimos fue Royal de Luxe, que es una compañía que estaba en ese

momento viviendo su mejor momento como compañía de teatro de calle, de arte callejero. Hicieron su versión de la historia de Francia en el puerto, en el muelle, con el Melquíades, que era el nombre de este carguero, detrás, como escenografía. El espectáculo era algo súper original, donde había muchos efectos especiales hechos de forma muy artesanal. El escenario era un enorme libro. Iban cambiando las páginas del libro y la escenografía cambiaba. Se sumaban elementos. Ibas pasando. Por ejemplo, la Primera Guerra Mundial era algo –con mi mala memoria, es algo que no me puedo olvidar-, porque había tierra, había explosiones reales. Hacían volar tierra y había un gran caos. Te quedaba más que nada la sensación esa de la suciedad, de la trinchera, todo lo que se asocia con la Primera Guerra Mundial. Después la entre dos guerras. Pero todo esto partió de antes, porque también estaban los reyes, Luis XIV también ahí. Todo esto hecho con mucho humor. De una forma crítica, con mucho humor, pero con toques surrealistas. Había gente que manejaba fuego, que manejaba lanzallamas. Había gente que manejaba explosiones. Royal de Luxe siempre tuvo un equipo técnico detrás impresionante y de gente muy arriesgada. Gente que concebía maquinarias extrañas. (00:04:48 – 00:07:08)

Yo creo que había una influencia de Julio Verne ahí bastante marcada, que después a Moxhelis también le llegó. Creo que desde un principio. Ese libro que Pascal concibió y que ayudamos a hacer creo y la historia que contaba ese libro, creo que tenía mucho de Julio Verne. Creo que eso todo él lo absorbió de su participación en los espectáculos de Decouflé y Royal de Luxe. (00:07:08 – 00:07:38)

Royal de Luxe hizo –lamentablemente acá no- un desfile callejero en varias ciudades (recuerdo que lo hizo en Caracas porque vi una filmación) con maquinaria muy extraña que Pascal Wyrobnik – que terminó siendo el director que nos convocó para trabajar a todos entorno a su proyecto- participó en la confección de esas maquinarias. (00:07:39 – 00:08:07)

En ese barco venía también Pierre-Jean Verbraeken que era uno de los constructores, maquinistas, de Royal de Luxe. Terminó vinieron a Uruguay después con Pascal. Falleció hace unos años. Un tipo muy especial. Sumamente creativo. Muy interesado en el mundo del circo. Él era uno de esos creadores de maquinaria que estaba en ese proyecto. (00:08:08 – 00:08:46)

Después, Pascal, en realidad su participación en este proyecto del Carguero que venía a América, le surgió por el lado de la compañía de Philippe Decouflé. La compañía de Philippe Decouflé que había estado en los juegos de invierno de Albertville justo antes - en el 92 si no me equivoco-, hizo una presentación que fue de mucho impacto a nivel estético y Pascal participó ayudando a confeccionar los vestuarios. Cuando la compañía vino acá, él vino también un poco como vestuarista, como asistente de vestuario de la compañía. Ahí se creó una sinergia entre todas las compañías que viajaban juntas y terminó Mano Negra, también participando. (00:08:47 – 00:09:50)

Resulta que nosotros, con un grupo de amigos un poco diverso, éramos bastante más chicos que ahora. Daniela Luna, que era estudiante de teatro de la EMAD, con Lito Eguren, que era muy amigo de ella y era estudiante de teatro también (...). También Elena Gigena, Leo Piscina, hasta la madre de Daniela participaba. La hermana de Leo Piscina que era profesora de química era parte del grupo. Fernando Tudjman que era estudiante de biología. Era un grupo muy diverso. Álvaro Zinno, ingeniero, fotógrafo artista visual importante. No sé porque había tanta gente del mundo de la química. Marcelo (¿cómo es el apellido? muy amigo de Álvaro Zinno, no me acuerdo) era químico, pero músico también. Álvaro Zinno también hacía música. Eduardo Cardozo, artista plástico de los más talentosos y emblemáticos que tenemos en este momento, como pintor es realmente uno de los mejores pintores que hay en este momento en Uruguay. Ellos tres formaban una banda que hacían música en vivo en esos desfiles de Moxhelis. Pero vamos por parte. Cuando quisimos ver con este grupo de amigos - estaba Juan Burgos también formando parte de ese grupo-, a Philippe Decouflé en el Solís no teníamos cómo pagar la entrada. Entonces, el hecho de que yo hablara francés hizo que me nombraran delegado para ir a hablar con uno de los integrantes del grupo que estaba ahí en la explanada y ahí fui. Royal de Luxe había estado acá sabés. Me había olvidado de decirte eso. Habían hecho en la explanada municipal un espectáculo unos años antes, en el 87, que se llamaba “Roman foto” o sea “Fotonovela”, que había sido un espectáculo increíble. Ya había causado un impacto muy fuerte y había creado una gran expectativa cuando volvían. Por lo menos entre toda la gente que había logrado verlos en ese espectáculo que hicieron en la explanada del Solís, donde había decapitaciones, un auto que estallaba. Era un *thriller*, una historia sangrienta. (00:10:09 – 00:13:34)

En esta segunda edición que sabíamos que venía el mismo grupo y que hicieron algo todavía más sofisticado, todavía más complejo, había despertado un interés muy grande y la verdad es que era masiva la convocatoria. Yo me acerqué a Pascal que estaba ahí en la explanada y le conté un poco quiénes éramos. Éramos un grupo de uruguayos muy interesados, de distintas disciplinas del arte –estaba Juan Burgos que era artista visual, yo que no hacía arte de ningún tipo, pero que todos mis amigos eran artistas, o sea que siempre estuve muy involucrado en el mundo de los artistas, estaba Daniela que era estudiante de danza y de teatro, Lito, etc.–, le conté que queríamos venir. Me dijo: “No se hagan problema, le conseguimos entradas”. Después de Decouflé nos encontramos, ahí tuvimos nuestras primeras charlas. No llevábamos muy bien. Había algún bailarín de Decouflé que nos acompañó también, Éric Martin que terminó siendo un amigo que lo ves hasta el día de hoy, es un gran coreógrafo, Magali Caie que es otra bailarina y coreógrafa que ha estado en las mejores compañías de Francia y que sigue siendo amiga hasta el día de hoy. Ahí fue que se inició como una especie de amistad que se consolidó más aún en el concierto que dio Mano Negra en AFE el día del cumpleaños de Pascal, dicho sea de paso. Entonces nos invitan a una fiesta posterior al concierto a la que vamos todo este grupo de amigos. Ahí estamos con Mano Chau (...) En esa fiesta de Mano Negra se consolida un poco la onda y Pascal percibe, me parece, en Uruguay algo que era muy post-soviéticos –a pesar de que los países soviéticos estaban signados por la otra forma opuesta, digamos de alguna forma, a lo que había sido la dictadura uruguaya que era de derecha, pero allá pasaba lo mismo con la apertura de los países del este- eran lugares donde había una gran efervescencia, donde se notaba que había una avidez enorme por que pasaran cosas y donde era un mundo muy gris que había perdido el contacto con el resto del mundo a nivel artístico, estético, etc. durante mucho tiempo. Entonces, la juventud sentía acá una necesidad me parece muy grande de abrirse a nuevos lenguajes. Habíamos estado escuchando música de protesta durante mucho tiempo. Eso depende del medio que uno frecuenta. Nosotros escuchábamos música muy oscura, Joy Division, The Cure, Bauhaus, etc. Pascal de alguna forma, con él y con su grupo y con todo esto que pasó, nos traen el mundo del color y nos empieza a llevar por otro camino en lo musical y en lo estético, a mostrarnos otras cosas que nos impactan. Pascal aparte surge con Daniela Luna una amistad mucha más especial que con cualquier otro. Entonces, Pascal vuelve a Uruguay con la idea de crear un grupo de arte de calle.

(00:15:43 – 00:21:24)

[Desfile de la Primavera] Eso fue lo primero que se hizo. Ahí estábamos. Teníamos carros de supermercados. Estaban los Supersónicos. Era muy loco, estábamos muy desorganizados. Fue toda una cosa muy improvisada. Se tomaban ya elementos pre-existentes. Es el pre-Moxhelis, es un poco la gestación de todo el asunto. Ahí estaba Éric Martin, por ejemplo, que también volvió, que es un coreógrafo de danza contemporánea muy destacado, era bailarín de la compañía Philippe Decouflé, él estaba también presente en esa Fiesta de la Primavera. Ahí ya estaba Magdalena, Lito, Bernardo Trías, debía estar Ernesto, Fernando Tudjan, no recuerdo muy bien quiénes éramos. La idea principal en ese desfile era más que nada causar un impacto visual. Traer un poco de otra cosa. Innovar a nivel estético y no mucho más que eso. Porque había una idea subyacente, pero nunca se verbalizaba mucho en Moxhelis las cosas. (00:22:48 – 00:23:40)

Yo no sé si Pascal en ese momento, con el Desfile de la Primavera, ya dijo: “Vamos a hacer un grupo”. No recuerdo exactamente cuándo fue el asunto. Cuándo fue que él lo planteo, que armemos un grupo. Pero en ese Desfile de la Primavera se conformó un poco el grupo que iba a estar después y ya hubo como algunos elementos estéticos que se iban a repetir después. Había algunas ideas, no verbalizadas de forma demasiado clara, que después aparecían en el libro y que de alguna forma traducían qué se pretendía con eso. No es que el arte necesite justificarse conceptualmente, porque esto puede ser una cuestión totalmente surrealista. Pero yo creo que lo que Pascal quería era traer un espíritu de renovación porque sentía que Uruguay estaba muy fijado en el pasado, lo cual era cierto. Creo que su idea primaria era un poco eso: traer conceptos nuevos a nivel de vestuarios, a nivel musical, hacer un espectáculo sin texto que simplemente buscara la sorpresa, el impacto visual. Que todo eso provocara emociones sin que hubiese una explicación o una narrativa. Después de ese asunto, yo creo que Pascal propone para armar algo. En ese momento no teníamos un local. No había donde juntarnos para armar la idea. La idea era juntarnos para armar una idea. (00:23:53 – 00:25:55)

Yo tengo una casa en Treinta y Tres que había quedado deshabitada. Mi casa familiar. (...) Éramos un muy pequeño grupo. Estaba conformado por Daniela, Pascal, Lito no fue Treinta y Tres o puede ser que haya ido a una sesión fotográfica que tuvimos con Magela Ferrero al final del trabajo, fue Juan Burgos, fui yo y Gerardo Gianni, un amigo de Daniela y mío. Su origen era de Paysandú, igual que Daniela, pero después fue a vivir a Treinta y Tres y era vecino mío. (00:26:24 – 00:27:19)

Nos fuimos a Treinta y Tres. Empezamos a hacer lo que Pascal llamaba “recuperación de chatarra”. Recuperación de material. Empezamos a recorrer los remates, los cambalaches y cosas por el estilo, comprando hierro y elementos. En ese momento, todos veíamos y nos dábamos cuenta que Pascal era un tipo con gran talento y gran determinación... Algo interesante y que de alguna forma consolidó también el grupo es que empezamos, en la costa estaba que Pascal estuvo acá con el Melquiades y con estas compañías, le gustaba mucho recorrer baldíos y armar fogatas, reunirse en torno a las fogatas. Tenía una cosa como medio tribal y primitiva que nosotros no acostumbábamos, en la ciudad por lo menos, eso lo hacías en la playa. Acá meterte en un baldío y armar una fogata y armar una fiesta ahí, no. Era un concepto bien del *under* europeo. Pascal un poco nos había llevado por ese camino. Allá en Treinta y Tres, aparte a él también le gustaba mucho y también nos enseñó a ver en la basura elementos con los que se podía construir algo. Y ese libro comenzó a cobrar forma. (00:27:57 – 00:29:30)

¿Qué era el libro? El libro era la presentación del proyecto Moxhelis a un grupo de artistas, críticos y mecenas, porque lo que se buscaba era dinero para poder llevar a cabo presentaciones, performers, de Moxhelis en Uruguay y de forma gratuita. Eso Pascal siempre fue un poco su idea, lograr producir cosas que no les costaran al público. Que el público, además, fuera de todas las edades, de todos los estratos sociales. Que fueran espectáculos gratuitos y, en lo posible, sorpresivos, que irrumpieran en lugares donde vos no los esperabas. Que el arte irrumpiera en la vida cotidiana de la gente. Que fue lo que terminó haciendo. (00:29:30 – 00:30:32)

Los desfiles de Moxhelis, esa expedición, digamos, más que desfile –nosotros le llamamos expedición– que estaba relatada en ese libro y para la que se buscaba financiamiento, lo que se buscaba era que no hubiese un anuncio previo. Que ese desfile se llevara a cabo en lugares muy concurridos por gente que estaba cumpliendo con sus actividades cotidianas, de ir a trabajar, de venir de trabajar, de estar vendiendo en la calle, la gente salía de los comercios a verlo, etc. (00:30:43 – 00:31:21)

Ese libro se creó ahí en Treinta y Tres con elementos de recuperación. Yo recuerdo que había algunas páginas que tenían texto. Ese texto relataba la historia de un grupo que llegaba, una especie de expedición, de un lugar lejano, habiendo atrapado una Quimera. Por donde pasaba la expedición con *La Quimera* todo se prendía fuego. Entonces, el fuego de Moxhelis, el fuego de Pascal Wyrobnik, no era un fuego de destrucción, era lo

contrario, era un fuego de creatividad y de luz. Lo que él quería traer acá era color, luz, creatividad. Eso era lo que para él representaba el fuego. Siempre estuvo muy presente en Moxhelis. Moxhelis siempre tuvo fuego. Esas recorridas por los baldíos haciendo fuegos también me parece que tiene que ver. Y en la historia del libro, el fuego también está presente. Al paso de esta expedición todo se prende fuego como una metáfora de encender la creatividad y de salir de la oscuridad en la que estábamos todos un poco inmersos. (00:31:23 – 00:33:00)

En la parte de texto, había una hoja, por ejemplo del libro que estaba calada en una hoja de aluminio, si no me equivoco (...) Había un texto calado. Había otro texto que estaba escrito todo al revés y que se leía a través de otra página que era un espejo. Leías en el espejo. Después había otra que estaba escrito sobre papel. Era muy raro. Hicimos un reciclaje de papel. Era papel reciclado, papel hecho en casa. Habíamos logrado hacer papel. Ese papel era resistente. Le habíamos logrado poner todo como un marco que estaba sostenido por resortes, o sea que esa página quedaba como un poco flotando en esos resortes. En ese papel hecho artesanalmente le habíamos pegado hojas de parra –la parra de mi casa de allá en Treinta y Tres- y pintado sobre las hojas de parra se relatava otra parte. Era todo como muy de fábula. Había otra página que tenía todo un borde que era como una canaleta que se llenaba con combustible y que se prendía fuego al momento de abrirla. Cada página tenía su impacto y su estética diferenciada de la anterior. (...) La última. Esa era la página en la que no se sabía muy bien qué íbamos a hacer. Buscábamos para la última página del libro... El libro relatava eso. Relatava la llegada de una expedición, con una Quimera, con algo imaginario, con algo fantástico, pero algo fantástico que había logrado ser atrapado y al pasaje de eso, todo se prendía fuego. Esa era la gran metáfora de Moxhelis que fue siempre la metáfora de Moxhelis. (00:33:04 – 00:36:03)

[Sobre la historia de amor y los personajes del libro] Mox y Zaria eran dos personajes del libro. Esa es la parte que era un poco surrealista porque Mox y Zaria están, si no recuerdo mal, como flotando en algo, en un lugar extraño. Todo eso generaba como una cosa un poco onírica, como idea. Pero recuerdo como que la idea principal del libro que planteaba esa metáfora del pasaje con algo fantástico que había logrado ser atrapado y que prendía todo fuego a su paso. Era un grupo que pretendía también contagiar de una energía muy especial. Una energía que tenía como banda sonora los Red Hot Chili

Peppers y los Rage Against The Machine. Varios grupos de hip hop francés como NTM. NTM eran muy aguerridos, los textos eran muy de marseleses que se quejaban de su situación social, del racismo, de la persecución policial, de la xenofobia, etc. Todo eso. Pero también estaba el otro lado. En esa época también estaba MC Solaar que era hiphoper, pero bastante más sutil y poético, también escuchábamos. Escuchábamos mucho Björk. Escuchaba mucho Rita Mitsouko el dúo francés. (00:36:31 – 00:38:43)

En la Iglesia estaban tocando en vivo. Zinno, Cardozo y Marcelo González. Es un grupo bastante particular. Ya te digo, Eduardo Cardozo hizo una gran carrera en la pintura, Álvaro Zinno hizo una gran carrera en la fotografía. Marcelo –que nunca fue artista– es químico. En ese momento los tres estaban abocados a hacer la música en vivo en Moxhelis, lo cual era bastante particular. (00:38:53 – 00:39:29)

[Libro] Queríamos que la última página, después de todo ese relato, fuera una página de gran impacto. El libro no podía terminar con algo muy poético. Queríamos que la última página te dejara boquiabierto. Se hicieron varios intentos. Hubo un intento fallido que hicimos una sesión fotográfica con Magela Ferrero en Treinta y Tres, cuando estábamos allá. Capaz que ahí fue el Lito, capaz que fue alguien más, no recuerdo. Pero sé que fue como un ensayo, fue un experimento. Hicimos una cosa medio satánica. Prendimos muchas velas. Desnudos. Había una cosa medio sexual. Había unos pollos muertos (pollos de carnicería). Tratamos de hacer algo con eso, pero al final nos chocó tanto el resultado que decidimos que eso no, lo descartamos. Había una idea, que surgió posteriormente y que fue la que prevaleció, de hacer una página que tuviera cierto espesor, transparente, donde cucarachas de todos colores, pintadas de forma muy psicodélica, vivas, se trasladaran por el coso. Tuvo su impacto esa idea. Se conecta de alguna forma –yo siempre estoy tratando de buscarle el concepto a todo– incluso subconsciente que puede tener. Yo creo que era eso. Todo material utilizado venía de la basura. Las cucarachas forman parte de ese mundo, pero estaban transformadas también. Eran cucarachas pintadas con colores. Eran cucarachas futuristas. Creo que eso también tenía que ver, aparte del impacto del asco que producían que para nosotros era importante. Ese libro fue mostrado en lo alto de la Torre. (00:39:35 – 00:41:54)

Había una escena. Nosotros teníamos un sillón de peluquería –que fue a parar a Juntacadáveres y estuvo hasta el final, que era una rareza–. Ese sillón de peluquería estaba en uno de los entresijos para subir a la Torre. Había una escena donde un poco él

alocaba el pelo de uno de los personajes –que ya de por sí estaban bastante locos– y él los transformaba en algo todavía un poco más loco. (00:42:35 – 00:43:15)

En la nave de la Iglesia que era donde la gente esperaba y donde podían permanecer después de haber visto el libro arriba, había mucho humo que habíamos logrado producir con bajo presupuesto. (...) Teníamos mucho humo, el grupo tocando y había como una gran olla con fuego en el altar –no fuimos excomulgados tampoco de ninguna parte, no sé cómo lo logramos- y ahí se preparaba un brebaje en base a whisky y no sé qué más. Era una bebida muy fuerte de color azul. Los químicos también intervenían ahí en la coloración de la bebida porque queríamos que fuera de un color también inesperado. Esa era una especie de sala de espera. (00:43:22 – 00:44:32)

[Definir el estilo musical de los tres] Difícil de definir el estilo musical. Era guitarra, bajo y batería. Había fuerte influencia de los Pixies por un lado, pero también había fuerte influencia de los Happy Mondays. Era algo bastante rítmico, pero tendiendo a rockero. No era nada muy experimental como música, sino que era algo más bien rockero. (00:44:44 – 00:45:19)

Los invitados, en pequeños grupos de a cinco, iban subiendo la escalera hacia la Torre. Pasaban por esa escena intermedia y llegaban al lugar donde estaba el libro puesto sobre una mesa. Había una enorme tortuga, que debía tener muchos años, era muy grande, viva, que se desplazaba por el lugar. Un elemento dadaísta también. Esa tortuga pertenecía a Fernando Tudjan, la había prestado para esa performance. Los grupos iban leyendo, viendo, página a página el libro. Después se terminaba con una invitación a tomar contacto con el grupo, porque eso que relataba el grupo quería concretarse, lo quería hacer realidad. Se quería hacer una expedición que llegara prendiendo fuego todo. Hubo un sponsor que se interesó, dejó su tarjeta. Una reunión posterior dio como resultado que se lograra juntara un montón de plata. Esa empresa puso plata. Pepsi puso plata. Se negociaron ciertas condiciones. El grupo no quería ser “el grupo de Pepsi”. Se negoció que la estética del logo se adaptara a la estética del grupo. Con el dinero se compraron instrumentos y vestuarios para poder elaborarlos. (00:45:23 – 00:47:20)

Yo lo que no te conté, que me quedó como un eslabón perdido, es que cuando terminó el trabajo del libro en Treinta y Tres, nos venimos a Montevideo y ahí Pascal se reúne con

toda la gente que había participado gran parte de ellos en ese Desfile de Primavera. Yo no sé si no estaba Peveroni también. (00:47:23 – 00:47:54)

Moxhelis no tenía elenco fijo, sino que en muchos lugares se necesitaba e incluso se incorporaba gente de los lugares que se visitaban. Había que tirar un cohete de hierro, había que empujarlo y se necesitaba gente. (00:48:25 – 00:48:38)

Teníamos un vestuario que era una mezcla de diferentes cosas. Se podía ver un poco la influencia de Gaultier, pero también de *Mad Max*, había distintas influencias del *punk*. (...) Porque había algunas cosas de cuero que estaban incorporadas al vestuarios, mamelucos de trabajo y botas de cuero grandes, zapatos de obrero, mucha tacha, mucho metal incorporado al traje. Metal y piel. Eso remitía un poco a eso. También esas tribus un poco salvajes y motorizadas. Todo ese grupo que se conformó, Pascal, Daniela y toda esta gente, Lito Eguren, Leo Pessina, Helena Gigena, Magdalena Brezzo, también había un brasilero de San Pablo, Regis, Fernando Tudjan, el hermano de Daniela que es herrero que vive en Madrid y que era fundamental en ese momento. La jaula, los carros con ruedas. Los músicos se trasladaban arriba de una plataforma con ruedas que era tirada por gente con cuerdas. Estaba el avión de hierro que era una especie de torpedo transformada en avión. (00:48:39 – 00:51:01)

Todo eso se armó en un galpón del Cerro. Se consiguió el antiguo frigorífico que estaba abandonado. Eso también forma parte del espíritu del grupo. Estuve, pero más bien de visita. Pascal había planteado al grupo una especie de compromiso total. Él quería profesionalizar a la gente. Era un proceso muy brusco. Profesionalizar a la gente en eso, como artista de calle, implicaba tener cinco, cobrar un sueldo –que fue siempre la intención de él aparte, poder pagar por la participación de la gente–. Al principio hubo un sponsoreo, que supongo que de ahí habrá salido también los viáticos de la gente que participó, etc. Varias personas estaban muy comprometidas con el proyecto y dejaron sus respectivos trabajos para dedicarse a eso, pero yo no dejé mi trabajo, seguí en lo mío. Mi participación empezó a ser un poco más lateral. Seguí siendo amigo y siempre estuve participando en todos los proyectos. Tengo facilidad para la escritura. A veces teníamos que redactar cartas buscando apoyos o redactar proyectos, etc., otras cosas que fueron surgiendo en paralelo porque se empezó a ramificar la cosa un poco más adelante, entonces yo participé un poco como redactor de los proyectos y eso. [¿No guardás nada

de eso?] No, era una computadora vieja que fue a parar a la basura. No me quedó nada de eso. (00:52:33 – 00:54:32)

Se conforma el grupo. Se trabaja en la expedición. Se empieza a programar una expedición por ciudades del interior. Coordinación con intendencias, supongo. Pero la idea es irrumpir de forma inesperada en la calle. La sorpresa. El grupo, entre la música, los barriles con fuego, gente tocando con palos sobre barriles, todo eso daba una idea como de primitivismo, tribal. Muy conectado con algo primitivo y con un futuro apocalíptico. Sin embargo, el espíritu del grupo fue el espíritu de la fiesta. No una fiesta pava, sino con una energía un poco más *punk*. Se recorrieron un montón de ciudades. Yo participé en alguno. Participé en la ciudad de Mercedes, por ejemplo. Dejando la ciudad de Mercedes rumbo a Fray Bentos o a Dolores ahí fuimos todos en cana. (00:54:39 – 00:55:56)

Muy anecdótico de la época que se estaba viviendo. Un grupo de gente, vestida así, en ese ómnibus tan extraño que tenía un torpedo en la parte de arriba, porque Pascal había construido con el herrero del grupo, Fabricio Luna, una baca gigantesca donde se llevaba todo el materia. Todo eso era una cosa medio cierto *toch* Julio Verne. Eran valijas grandes atadas con soga como de expedición. Como de expedición a un lugar muy, muy remoto. Estaba el torpedo de hierro ahí arriba. Todo eso daba una cosa muy rara la estética de todo: medio oxidado, la cara del payaso que estaba impresa sobre el ómnibus era un payaso un poco diabólico (era ese diseño de Juan Burgos del que te hablé). (...) Presos vamos todos. Como anécdota te cuento que cuando la policía nos va llamando uno a uno a que digamos nuestra profesión y edad, se encuentra con edades muy dispares, en la conformación de grupo, y profesiones. Profesora de biología, ama de casa, profesor de francés, bailarina, químico, farmacéutico, ingeniero, había cualquier cosa ahí adentro. Era un grupo conformado por gente de muy diversos orígenes. No habiendo ninguna razón para detenernos, aparte de nuestra rareza, nos dejan ir. (00:56:10 – 00:58:20)

Otra cosa que recuerdo como una escena de película en mi cabeza es que llegamos al festival de la Primavera de Dolores que tiene una gran implicación de todo el pueblo. Toda la gente trabaja en ornar la ciudad para la primavera. Hacen pollitos muy tiernos que ponen sobre las veredas. Mucha flor hechas con de espuma plast y materiales brillantes. Ponen esas flores en las paredes y en las veredas. Todo remite un poco a la primavera, la naturaleza, toda una cosa muy naif. En el medio de todo ese mundo Heidi,

aparece el ómnibus, muy despacio, circulando por la ciudad, con su torpedo. Aparte, después de varias ciudades, las caras y los pelos se van poniendo cada vez más *Mad Max*. Nosotros mirábamos por la ventana asombrados ese mundo *kitsch* que nos rodeaba y toda la gente del pueblo miraban como diciendo “A la miercoles. El diablo acaba de... Nos van a quemar a todos vivos”. Esto fue buenísimo. Y nosotros que ya estábamos empezando a quedar cortos de recursos ya ahí -bastante cerca de la capital todavía los recurso empezaron a escasear- se nos había ocurrido, como una forma de hacernos unos pesos, convertir el ómnibus en un bar ambulante. Abríamos la parte de atrás del ómnibus y despachábamos caipiriña. La gente del lugar, la gran mayoría, no sabía lo que era la caipiriña. Lo cual nos pareció muy extraño porque, si bien es una bebida brasileña, en Montevideo y el resto del Uruguay todo el mundo la conoce, en el litoral parece que no era tan común. La gente no sabía muy bien lo que era la caipiriña, les explicábamos. Vendemos caipiriña. Imaginate, habrá alguno que se excedió de caipiriña. Entonces, al otro día sale un artículo en el diario local donde varios jóvenes parece que habían sido drogados por un grupo, una secta, que había pasado por ahí. Lo que pintaban era una cosa muy satánica. Te habla de la época y de no entender que vos podías hacer arte de esa forma. (00:58:25 – 01:01:17)

Una performance ya no tenía la estructura que la gente está acostumbrada a ver en una pieza de arte escénica. Al no haber una estructura, sino simplemente un pasaje de gente extraña sugiriendo una expedición de gente que vienen de un lugar lejano y que traen una Quimera atrapada, eso no era percibido como arte. Incluso, recuerdo que acá en Montevideo, se hizo un desfile por Gral. Flores, en Goes. El Canal 4 o el 12, no recuerdo, era un canal de aire, que estaba en la vuelta por otro asunto, se encuentra con esto que era sorpresivo y quieren entrevistarnos. La pregunta del tipo es: “¿Esto es arte?”. Lo preguntó de una forma agresiva y cuestionadora. Su pregunta fue cuestionadora realmente. Yo lo sentí así. Fui yo el que respondí. Respondí muy mal porque me enganché en esa. En justificar de que era un grupo de arte, que no había ninguna ideología detrás, que no éramos ninguna secta. Porque ya habíamos vivido la situación de tener que explicar o la situación el prejuicio de la gente que nos había visto en otros lugares. Me enganché un poco en eso lo cual estuvo muy mal. Podría haber contado cosas mucho más útiles sobre el grupo. Era un grupo de performers multidisciplinarios, porque había herreros, pintores, músicos, bailarines y químicos. Eso hubiera dejado clara la situación. Era una forma de arte poco usual que apelaba, justamente, a la sorpresa. A

irrupir en el lugar habitual en la vida de la gente de forma inesperada. Sin que vos tuvieras que pagar una entrada para ir a ver expresamente algo, sino que eso te llegaba a vos y te los morfabas sin haberlo buscado. Una imagen totalmente onírica en el medio de tu tarde de laburo. Esa era la intención. Lamentablemente no supe explicarlo, así que ahora me estoy redimiendo. (01:01:20 – 01:03:59)

[Recepción del público.] Hubo mucha gente como nosotros buscando un poco lo mismo: una renovación en la estética. Gente que escuchaba la música que escuchábamos nosotros y que estaba un poco al margen de lo que era el público en general. Éramos un poco marginales en el sentido cultural. Sobre todo lo que queríamos era contagiar de esa energía creadora que Pascal Wyrobnik quería implantar acá como una semilla. Él dijo: “Yo acá veo terreno muy fértil, gente con muchas ganas de hacer cosas”. Era muy difícil llevar adelante un proyecto, de todas maneras, que se sostuviera con mecenazgos. Se hicieron algunos trabajos para el mundo de la publicidad. Hubo una convocatoria a una película. Nada que nos ponga muy orgullosos a ninguno de nosotros. Estamos en una película. “El Chevrolé” de Leo Ricagni. No sé exactamente en qué época. (...) La película plante y creo que era un poco el eslogan de la película, la frase publicitaria de la película, era “Y después dicen que en Montevideo no pasa nada” o algo así. Leo había juntado en mismo día, en una misma situación, en un mismo relato, digamos, todo lo que culturalmente pasa en Montevideo: las llamadas, el carnaval, Moxhelis, Petru Valenski, Jorge Esmoris, Laetitia D’Aremberg (que creo que hacía de prostituta, si no me equivoco). (...) Capaz que no te lo dijeron a propósito porque no íbamos preparados de ninguna manera. No había habido un ensayo previo. No sabíamos muy bien cuál era nuestro rol en el asunto. Simplemente nos pusimos nuestros trajes y ahí arrancamos. En el momento en que dijeron “acción” no se sabía muy bien para dónde arrancar. Fue muy gracioso. Yo no vi la película, así que no sé muy bien qué quedó registrado de la presencia de Moxhelis ahí. Sé que mi cara está porque hubo gente (...) me dijeron: “Te vimos”, pero no me lo dijeron con admiración. Yo no hice nada en especial. Estaba presenciando un discurso del Gran Tuleque que era Esmoris. (01:04:38 – 01:08:11)

[Cabildo] No se generó lo mismo. Estuve en el Cabildo. El espacio era diferente. Ya no había que presentar el libro que era, en definitiva, el objetivo principal de esta performance de la Iglesia. Era simplemente hacer música de percusión con los tambores, encender fuego y estar ahí como una presencia un poco inquietante por la estética que

tenía el grupo. No había recorrido ni nada. No recuerdo mucho cómo fue organizada la cosa, en el sentido de cuál era la dinámica del evento. No lo recuerdo muy bien. Sé que había barriles con fuego, barriles que servían para la percusión, que estábamos todos ahí con los trajes, pero no recuerdo muy bien cuál era el guión. (01:08:54 – 01:09:56)

[Desfile de 18 de Julio] Yo no participé ni en Pocitos ni en el Cerro no te puedo contar nada de eso. En la de 18 de Julio sí estuve. Salió de Plaza Independencia hacia Obelisco. Era a las 4 de la tarde un día de semana. El tránsito quedó interrumpido. Se creó todo como una especie de caos del tráfico. De desconcierto absoluto de la gente, de los pasantes que no podían entender qué era eso ni cuál era la razón. Era muy difícil para la gente, sobre todo en ese momento, creo que ahora ya hay más entrenamiento de ver esas cosas. En ese momento, me parece, que no había un público entrenado. El montevideano no estaba acostumbrado a que pudiese haber una performance a las 4 de la tarde por 18 de Julio de ninguna clase. Esto, sobre todo era sorprendente, en el sentido de que pretendía ser impactante o dar un poco de miedo. Lo daba. No sé si pretendíamos dar miedo, pero se daba. (01:08:54 – 01:11:36)

[Función de Olalde en el desfile] Si mal no recuerdo, yo era uno de los que tiraba de alguno de los carros. Si no me equivoco, en uno de esos desfiles –yo no sé cuál, si fue en el de 18 de Julio o el de Goes- me parece que Gabriel Peveroni se suma a los que tiran también. (01:11:37 – 01:12:03)

[Presentador en la Iglesia] Fui presentador en la Iglesia. Decía algo que no me acuerdo. “Bienvenidos...”. Guiaba, o sea, los hacía pasar a algún lado. Mi personaje no tenía que ser muy elocuente, tenía que tener como cierto misterio. Estaba vestido un poco distinto que los demás. Tenía un gorro muy alto. No lo recuerdo exactamente al vestuario cómo era. Era un poco más elegante, capaz, que los otros, por ser un justamente el anfitrión. Hacía pasar a la gente a la sala de espera y después hacía pasar a los grupos. Pero no tenía que revelar demasiado ni hablar demasiado con la gente. Daba la sensación de un personaje más silencioso. Me resultaba muy difícil de actuar. (01:12:09 – 01:13:06)

Yo estaba participando lateralmente, porque soy muy amigo de Pascal, desde esa época quedamos hermanados, con Daniela también evidentemente, pero con Pascal, que era el corazón del grupo, quedamos siempre muy en contacto. Entonces, siempre estaba dando opiniones sobre las ideas que me iba presentado y todo. Pero mi participación activa se

termina un poco con la Expedición. Incluso en la Expedición participé en Mercedes y en Montevideo. En el resto del país no. Me dio pena no poder acompañarlos. Estuvieron den Barra del Chuy (...) El Lito Eguren es de ahí, eso también era una conexión, un vínculo. Además, hay un músico, que después hizo musicología en la Escuela de Música, Omar, no puedo recordar... Me recuerdo de Omar Santiago que fue parte de Moxhelis también. Tuvo una participación bastante importante. (...) Este otro chico, Omar, no recuerdo su apellido, también fue músico en Moxhelis y es del Chuy. (01:13:18 – 01:15:36)

[Definición de Moxhelis] Moxhelis fue un grupo interdisciplinario de artistas que trató de imprimir una energía, de remover agresivamente el panorama cultural local muy inspirado por esa estética que venía de Pascal Wyrobnik. A través de Pascal Wyrobnik, en realidad nos conectaba con esa movida francesa de arte callejero de ese momento que tenía un poco de *punk*, pero lo que trataba justamente era, como metafóricamente lo planteaba Moxhelis en su proyecto inicial, prender fuego a todo. Un fuego que fuera un fuego de creación. Era un grupo raro dentro de las artes escénicas porque nunca hubo un texto detrás, un guión definido, sino que cada una de las performances de Moxhelis lo que trataba más que nada era de crear cierta atmósfera como un pedacito de película. Vos no veías ni el principio ni el final de la película, solo veías un pedazo de la película, el resto te lo imaginabas vos. Más que nada era eso. Era un grupo de performance cuyo mensaje era más que nada eso. Encender la energía creadora, contagiar, e impactar con una estética nueva, pero con un discurso que no decía claramente lo que buscaba, que no decía claramente lo que estaba contando. (01:15:52 – 01:18:11)

[El nombre Moxhelis] Moxhelis sale a partir de Mox que era uno de los personajes del libro. Cuando se buscaba el nombre para el grupo. No me acuerdo si el personaje Mox del libro surge porque se llamaba Moxhelis el grupo o al revés, el grupo se llamó Moxhelis porque Mox era uno de los dos personajes del libro. No recuerdo muy bien el orden, pero sale de ahí, tienen conexión con Mox. Y, creo yo que era Mox, “he” en francés y Lis. Que me parece que era otro personaje, que capaz que era el personaje inicial, que al final no se llamó así en el libro. Que era la mezcla de dos nombres, pero es un recuerdo vago. Eso que yo estaba ahí. (01:15:52 – 01:19:39)

[En relación a la explicación de “hélice” que le parece muy interesante] En el relato, el personaje, no sé si Mox o Zaria, se eleva en el aire, seguramente con una hélice. Yo no recuerdo el texto, pero como todo era maquinarias, todo estaba referido a maquinarias y a

cosas construidas así de forma un poco antiguas, tienen que ver con Julio Verne. A Pascal le apasiona Julio Verne. (01:21:26 – 01:21:51)

Siempre hubo conexión con lo circense. Yo no hice ninguna referencia a eso. Pero sí se conecta. Y además mucha de la gente que trabajaba con Pascal –Pascal no sé si particularmente él tenía mucho que ver con el mundo del circo-, pero mucha gente que sí trabajaba con Pascal en Francia y sus amigos tenían formación de la Escuela de Circo de París. Entonces, hay mucha conexión con el mundo del circo. De hecho, el segundo proyecto que trae a Pascal a Uruguay es Clown sin Fronteras, que si bien es una asociación con fines humanitarios, también tienen que ver con el mundo del circo. (01:22:37 – 01:23:23)