

# Después del silencio

Mario Sagradini

Pablo Uribe vuelve a mezclar las cartas. Digámoslo así. Como usualmente, él las baraja además con elementos dispares: no sólo cartas españolas junto a las de póker —traspasando juegos de mesa— sino igualmente con diversos otros insumos. Juega con pautas propias y convenciones a descubrir.

Ya privadamente en su presentación de este *Air discurso* en su estado de proyecto —pieza interna del proceso creativo y al mismo tiempo muchas veces burocrático, necesario para su negociación expositiva— el autor de esta obra presenta una de sus tantas proposiciones mezcladoras, al agrupar una serie dispar de palabras que él hace relacionar por escrito como prefiguración no excluyente de su obra, tentativa. Lo hace como un subterfugio propio de las páginas web u otros sistemas de internet, las palabras que llevan a contenidos así «linkeados» para acceder ramificándose. Para *Air discurso*, Pablo Uribe escribió: «Palabras clave: actuación, cita, copia, documento, falso, ficción, gesto, historia, imitación, interpretación, lenguaje, memoria, mensaje, original, política, realidad, representación, simulacro».

*Air discurso* funde —o confunde— entre otros rubros: verdadero y falso, tiempos, técnicas y lenguajes. Cinco grandes proyecciones son enfrentadas en la gran sala donde cinco grandes del teatro uruguayo y de su historia revisitan y reproponen la proclama de noviembre de 1983, la del acto del Obelisco, síntesis de la voluntad democrática de ciudadanos y partidos políticos bajo dictadura. Ese clamor popular y pieza histórica, en la voz del actor de la Comedia Nacional Alberto Candeau —que poco se movió detrás del atril, sólo su mano, casi siempre la derecha, y su voz (o vozarrón) vehiculizaron su sistema comunicativo ante miles y miles— en *Air discurso* de Pablo Uribe tiene revisiones mudas con el cuerpo entero de Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno, quienes se vuelven repertorios libres y diferenciados entre sí, de interpretaciones desde la praxis y la experiencia teatral, desde la memoria histórica —colectiva— o desde recuerdos individuales.

La vida teatral uruguaya está corporizada en estos cinco maestros y a su vez incluye por vía de ellos mismos a sus dos grandes vertientes, la Comedia Nacional y el Teatro Independiente, con figuras fundadoras (Medina, Fontana) y de las siguientes generaciones (Demassi, Jones, Reyno).

Uribe al título de su instalación *Air discurso* lo vincula a *Air guitar*, contemporáneas simulaciones de guitarristas o solos de guitarras del mundo fundamentalmente rockero, anexando a su obra mundos lejanos al histórico-político-militante, el que para este caso fotográficamente se expresó en el llamado *Río de libertad* con la reconocida imagen de Pepe Plá —la multitud entre árboles y rugiente de aplausos, vítores y subrayados estentóreos, fuera de campo auditivo en esa foto, claro está—. Para esta nueva realidad de su videoinstalación, quiero sugerir otras palabras clave que amplían tiempos históricos, pues anteceden al *Air guitar* y/o *Air discurso*: primero mimesis, la imitación de la naturaleza, concepto de siglos en el arte. Luego: mímica, pantomima, mimo. Antiquísimas bases, comienzos del «teatro», desde los cazadores imitando animales para atraerlos. Siglos y siglos. Y se podrían agregar otras posibles palabras clave como: farsante, bufón, obscena.

[De mi propia colección los más impresionantes antecedentes rockeros en ese rubro: la actuación de *Bill Halley y sus Cometas* en el Cine Plaza (¿1956?¿1957?), que «vi» en la versión abreviadísima del noticiero cinematográfico de esa misma semana (¿Emelco?, ¿Uruguay al día?) en la que el contrabajista «montaba» su instrumento por el suelo del escenario: un músico que mimaba muchas cosas, perceptibles aún con mis 10 años y mi sorpresa. Más adelante en *Woodstock* (¿1969?, ¿1970?) la versión de Joe Cocker de *Con una pequeña ayuda de mis amigos* que —creo yo— mimaba dos por uno: guitarrista/guitarra y algo más.]

El universo de los mimos es antiguo, vasto y complejo. Mimos mudos (Marcel Marceau, Jacques Tati, etcétera) o mimos parlantes (Ettore Petrolini, Totó, Dario Fo, etcétera); de escenarios o de cine, como Jerry Lewis con rutinas con la máquina de escribir o con orquestas de jazz (mucho Count Basie) que últimamente han llevado a pequeños homenajes de Maxi de la Cruz por estos lares, donde desde los 60 actuó Ricardo Espalter, y otros, y muchos acá llamados *fonomímicos*, que actuaban en escenarios y tabladitos sobre bandas sonoras (discos). El mencionado Petrolini —que tuvo relación con el futurismo— desde principios del siglo xx fue de los primeros actores-autores de sus propias representaciones y fue su gira exitosa por Uruguay, Argentina y Brasil (1909) —en dúo con su compañera— la que impulsó su posterior carrera profesional en su país, Italia.

Los redactores de la proclama del '83 —leída por Candeau en época de proscripciones dictatoriales— fueron los políticos Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre. En pocos años ellos se convertirían en vicepresidentes de la República, en los gobiernos colorado (1985-1989) y blanco (1990-1994) en ese orden cronológico. Ahora, treinta años más tarde la instalación de Pablo Uribe los convierte en *libretistas*: el dúo Tarigo-Aguirre y la trama del texto sirve a los actores casi como una vuelta a la Commedia dell'Arte, gracias a otro cambio invisible: Candeau pasa a su vez, de *protagonista* (1983) a *apuntador* (2012). Y de los populares juegos y entretenimientos como *Las películas* o los televisivos *Dígalo con mímica*, esta videoinstalación *Air discurso* deriva sobre aspectos dramáticos que pautaron nuestra historia, de forma abierta en su producción y presentación y moviliza al visitante a tomar decisiones y componer su propio guión-video. Y sin control remoto, en directo.

La comunicación no verbal en este caso, está subrayada o comentada —más allá de lo físico/gestual— por los sonidos ambientales, fundamentalmente y en primer plano las respectivas respiraciones de los cinco artistas que las utilizan expresivamente y no solo para sobrevivir los 27 minutos de duración.

Gloria Demassi aparece con un banco y su vestimenta parece tener alusiones artiguistas, no por la coloración sino por cierto diseño discretamente rural, como *emponchada* —o con reminiscencias greco-latinas, quizás— y calzando botas. Vestimenta de dama con referencias camperas y gestualidad para grandes espacios virtuales, de líder anterior a las amplificaciones eléctricas, que vincula teatro y política. Intervención de Demassi que hace recordar la imagen oratoria de José Pedro Cardozo en el siglo xx.

Roberto Fontana, con una silla de frente y vestimenta común y corriente, sin énfasis ninguno desarrolla su exposición como un no-discurso de ágora, más bien una charla o conversación amable, independiente de estrados o grandes audiencias. Da la sensación que su versión de la proclama fuera actual, como planteo del presente 2012, probablemente un cierto comentario crítico, revisionista de los últimos 30 años.

Roberto Jones comienza con una silla de perfil y cambia sus posiciones, como lo hace también él: se sienta, lee para sí mismo, mira el entorno, piensa. Actúa ilimitadamente por 360 grados, incluso de espaldas e imprime una gran energía y velocidad a sus gestos, algunos simbólicos y reconocibles fuera de la ortodoxia del discurso político convencional, como el corte de manga, por ejemplo. Y se agranda con las ovaciones.

Estela Medina se muestra sola en la caja negra en una imagen sin adminículos, gesticula como en un discurso diríamos «convencional» pero muchas veces incorporando movimientos mínimos —mejor reduccionistas, *minimales*, si existe como barbarismo—.

En su desarrollo cumple algunos *silencios* gestuales como suspendiendo sus movimientos, con otros momentos en que Medina parece asimismo evolucionar espacialmente en cámara lenta.

Walter Reyno con silla, frontal, de *pullover* y *champions* — para decirlo de manera afin a su construcción como gente común, de *laburante*, dicho así para reforzar esa imagen— papel en mano conecta con su escala-barrio, de encuentro mano a mano más que con grandes multitudes. Y tiene un interés complementario pues Reyno había sido designado en 1983 como suplente de Candeau para la lectura de la proclama en caso de necesidad.

Los elementos pertenecientes a diferentes ámbitos o planos que Uribe transpone —*los recortes* de Blanes y su pasaje a la serigrafía; antes, en su videoinstalación *Iguales* (Bienal del Mercosur, 1999) hasta su propuesta para la Bienal de Venecia (*Atardecer*, 2009)— se ven ahora multiplicados en cantidades y reformulaciones.

Su método de confluencia o integración, creador de una nueva situación, como en las citadas o en su video en que variadas personas de la cultura actual se travestían en «gauchos» —intercambiando ropajes delante de cámara, *Proyecto Vestidor*, 2002— o la inversión que sucedía en el video *Saludos* en que el público era aplaudido en el escenario del Teatro Florencio Sánchez, reformulaban/ reformulan la convención repetida y por medio de algo así como un «deslizamiento», presentan lenguajes y propuestas de arte bajo una nueva realidad integrada según otras «normas».

Sumergidos en esta instalación que toca historia, política, arte y adyacencias quiero agregar una dosis de nepotismo citando un fragmento escrito por mi hija para otras obras diferentes y anteriores de Pablo Uribe, texto perfectamente válido acá pues muestra continuidades varias:

«El carácter crítico de esta propuesta se combina entonces con el potencial de la operación de montaje. ¿Quién es el autor? ¿Hay un autor o qué significa ser un autor? Estas son las primeras preguntas que surgen de deambular frente a esta producción. Ellas se ven reforzadas por la demostración de que el artista es mucho más manipulador de signos que productor de objetos. Con esa intención, Pablo Uribe realiza una danza de los siete velos, como Salomé, que revela tanto como oculta el objeto de su práctica (la danza). Quizás el autor ha muerto, pero si se murió, Pablo Uribe nos lleva a comprender con su danza sensual que el signo conlleva significados que nada puede agotar. La práctica se convierte tanto en un arma como en un instrumento sensual, produce el espacio para un espectador activo, depositario de las referencias y citas que el artista pone en movimiento».

(Lucía Sagradini, «Pablo Uribe. Bailar con Salomé», en *Una mirada rastreadora sobre Location: Uruguay*, 2012)