

Tacitum vivit sub pectore vulnus*

Georgina Torello

*Compatriotas, proclamemos bien alto
y todos juntos, para que nuestro grito
rasgue el firmamento y resuene de un
confín a otro del terruño, de modo que
ningún sordo de esos que no quiere oír
diga que no lo escuchó: ...*

Proclama del Obelisco (1983)

Tres tacet, nítidos, escritos en la partitura de 4'33", de John Cage, constriñen al intérprete de la pieza a no tocar su instrumento, en ninguno de los tres movimientos que la integran, por los minutos indicados en el título. El objetivo de Cage cuando la compuso en 1952 era trabajar sobre la (im)posibilidad del silencio total y concibió, para ello, la experiencia compartida, entre ejecutor y público, del sonido contingente: el latido y la aspiración, la tos y el tic tac del timer, el roce de las telas y el vibrar de las úvulas. El residuo materializado en obra. Los tacet coercitivos, en 4'33", son productores de movimientos parcos, de la espera como escansión de los tres tiempos —en el piano sale al auxilio la tapa del teclado— y del control imposible de la duración.

Un tacet análogo acatan los cinco actores de *Air discurso*. La consigna de representar «mediante gestos, ademanes y movimientos de cabeza —pero sin emitir sonido alguno— la proclama pronunciada al pie del Obelisco», como impuso Uribe, inhabilita el texto de Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre y fragmenta, en dos, la performance de Alberto Candéau. Mirando a la retórica clásica, de su arte —seguido de cerca en aquel 1983— se borran tres de sus ejes —*Inventio*, *Dispositio* y *Elocutio*— mientras el cuarto, la *Actio* (sonido y gesto) es escindida: por un lado, permanecen ocultas a los espectadores las modulaciones vocales de Candéau (y el contenido del texto), funcionando como «libreto» para los movimientos de los actores, que las escucharon al momento de la filmación a través de auriculares invisibles, y por el otro, se exaltan desmedidamente las gestualidades nuevas que generan.

Silenciada la arenga original, se embisten la motivación primaria y el contexto, privilegiando los signos no

lingüísticos, pero sólo a pacto de saber que esa «palabra que no se articula, que no se dice, [...] está presente».¹ Una tensión entre presencia y ausencia, a la base de la operación, se concreta en esa «previsibilidad [como] condición indispensable»,² activada, paralelamente, en sus acepciones de anticipación y de ya visto. No es el wittgenstaniano «de lo que no se puede hablar hay que callar», ese tan mentado punto 7 y último del *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), suerte de final-inauguración, si seguimos de cerca su descripción del trabajo en carta a Ludwig von Ficker: «Mi obra consiste de dos partes: lo que escribí aquí, y todo lo que yo *no* escribí. Y justamente esta segunda parte es la importante». A Uribe le importa volver obscuro —sacando literalmente de escena— el referente *proclama* (nítido para las generaciones adultas; fácilmente localizable, incorporable, por los más jóvenes) para imponer como centro significativo lo performático.

Amordazar la retórica de los dos abogados y, por supuesto, de quienes re-presentaban, es un giro aséptico que restituye la teatralidad al teatro³ como productor privilegiado del discurso y, a la vez, desenmascara el carácter de *pura* representación del actor ícono Candéau durante la proclama. *Air discurso* revisa, afónico, la clave fundacional misma de ese 27 de noviembre de 1983,⁴ subvirtiéndolo incluso, el signo/valencia del «silenciamiento» presente en el propio discurso.⁵

1. Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo Veintiuno, 1994, p. 11.

2. Block de Behar, op. cit., p. 16.

3. La teatralidad asociada al poder político, deslindada del ámbito teatral específico, fue discutida, entre otros, por Guy Debord, Georges Balandier y Jorge Dubatti.

4. Es necesario señalar la elección misma de Alberto Candéau para la proclama como «acto semántico orientado a obtener los valores más adecuados a las intenciones del autor o del director de escena». Tadeusz Kowzan. «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *Teoría del teatro*. Comp. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 131. Multiplicando, quintuplicando, el gesto original Uribe optó por cinco personalidades de la escena uruguaya, igualmente significativas, capaces de ligar —por su permanencia, su significado en el sistema teatral, sus capacidades— el lapso temporal que va de 1983 a 2012.

* En silencio, todavía duele la herida en el pecho (Virgilio, *Eneida*, Libro IV, vol. 67).

(Des)orientados, mediados, por Tarigo/Aguirre vía Candeau, casi treinta años después Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, y Walter Reyno re-presentan, a través de variaciones y combinaciones de signos quinésicos, sus cinco exégesis mudas —cuyos restos, las respiraciones, son los únicos sonidos de la instalación—. Frente a los juegos de espejos y repeticiones que entablan las proyecciones, en la sala XL del Centro de Exposiciones Subte, la tentación es seguir el laberinto de mímicas del rostro, gestos y movimientos escénicos⁶ que, por obra del tacet, perdieron su función accesoria. No mitigan o rebaten lo escrito, como acostumbran en el escenario y en la vida, juegan a suplirlo con elaborados minimalismos (Medina y Fontana), ímpetu algo burlón (Jones), agresividad contenida (Demassi), esfuerzo reflexivo (Reyno), completándolo, todo, con sus jadeos abocados, tanto a crear un lenguaje dialogante con la proclama, como a mitigar la violencia de la constricción uribeana. Se trata de generar un sistema autónomo en el que la mixtura de puños cerrados, miradas y pasos sugiera múltiples recorridos a desentrañar, establezca claves individuales y conjuntas, se complemente y se contamine. Se trata, en definitiva, de repensar ese «abandono de la autoridad y del alcance del lenguaje verbal»⁷ programático para el arte y el pensamiento del siglo xx e incorporado en el XXI.

Air discurso da una vuelta de tuerca precisa si se piensa en que un puñado de gestos fundan el teatro uruguayo. Cuando José Podestá, en 1886, incluye la pantomima *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, en las rutinas de su carpa de circo, da cuerpo, movimientos y espacio al gaucho «como tema y como personaje»,⁸ primera etapa de una forma teatral nacional, rioplatense, autónoma: la lucha contra la autoridad prepotente, el culto al coraje y el reclamo de justicia representadas por un grupo de actores silenciosos y aplaudidas por un público multitudinario. Lo espectacular, sin verbo, trasciende —a fuerza de facón— la forma literaria original, comenta su monumentalidad y agrega, acaso, su desconfianza en el *logos*.

5. La proclama se refiere dos veces al silenciamiento, ambas referidas a los partidos políticos: «Aquí hacen resonar vibrante su reclamo de libertad y democracia, tanto tiempo acallado y sin embargo vivo en la conciencia de la ciudadanía, que no admite salvedades ni discrepancias, porque el anhelo de libertad y la vocación democrática constituyen el común denominador de todos los hombres y mujeres nacidos en esta tierra. Y el pueblo ha dicho presente». Más adelante: «Sí a los partidos silenciados durante una década y a los políticos injuriados, perseguidos, encarcelados y exiliados, que demostraron que, como al fundador de nuestra nacionalidad, un lance funesto podrá arrancarles la vida pero no envilecerlos».

6. Sigo las categorías que Kowzan distinguió, en el artículo citado, para los sistemas de signos corporales no verbales en su proyecto de semiótica teatral.

7. George Steiner. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 38. Steiner afirma, más adelante, que la «revaluación del silencio —en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett— es uno de los actos más originales del espíritu moderno», p. 66.

8. Juan Carlos Legido. *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro, 1968, p. 2.