

Pablo Uribe

Air discurso

2012

Videoinstalación

HD, 29´

Medidas variables

ORGANIZA



APOYAN



MundoMac Store

A Enrique Estramil

Agradecimientos: Constanza Moreira, Daniela Bardallo, Daniel Jorysz, Elena Firpi, Eli Ortega, Enrique Álvarez, Ernestina Uribe, Estela Medina, Fabián Oliver, Fernando Palermo, Georgina Torello, Gloria Demassi, Gustavo Zidán, Hugo Achugar, Isabel Bortagaray, Joaquín Uribe, Jorge Bolani, Lucía Garibaldi, Manuel Uribe, Marianella Morena, Mario Ferreira, Mario Sagradini, Micaela Solé, Myriam Bustos, Nelson Uribe, Pablo Abdala, Pablo Luzardo, Paula Villalba, Roberto Fontana, Roberto Jones, Rúben Yañez, Stefi Rodríguez, Valentina Ordoqui, Valeria Fontán, Verónica Herszhorn, Virginia Farías, Walter Cohendet, Walter Reyno, Walter Soto.

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

Ana Olivera
Intendenta de Montevideo

Ricardo Prato
Secretario General

Héctor Guido
Director del Departamento de Cultura

Ana Knobel
Directora de la División Artes y Ciencias

CENTRO DE EXPOSICIONES SUBTE

Rosana Carrete
Directora

Gabriela Albano
Asistente de Dirección

Elisa Pérez
Extensión Cultural

Javier Pereyra
Área de Producción, Montaje y Multimedia

Alejandra Álvarez, Ana Castillo, Carlos Mattos, Ruben Rivero,
Daniel Martínez y Javier Pereyra
Atención al Público

Alfredo Escobar
Mantenimiento

Diseño de montaje: Pablo Uribe

Supervisión: Valentina Ordoqui

Realización de montaje: Unidad de Coordinación Artística

[Matías Elizalde, Sandra Ferreyra, Amaral García, Raúl González]

Concepto de portada: Niklaus Strobe

Maquetado y diseño: Monocromo

Fotografía: Lucía Garibaldi

Textos: Constanza Moreira, Mario Sagradini, Georgina Torello

Corrección: Eli Ortega

Impresión y encuadernación: Pressur

Fotografía de página 18: Nancy Urrutia

Depósito legal: 15.549

Impreso en Uruguay - Printed in Uruguay

Airness

Una proclama sin voz, un discurso sin palabras, cinco actuaciones que superan el acto de imitación y pasan a convertirse en una expresión de arte en sí misma.

Air discurso interroga al público sobre el relato que se esconde detrás de la aparente intención de no decir nada, conformando una inteligente crítica de la representación en el arte y la sociedad.

Propiciando múltiples canales de lectura e interpretación, apelando a miradas diversas, la obra propone un diálogo con el espectador, así como una apelación concreta y simbólica a la historia reciente uruguaya. El cómo se mire o se reaccione ante la obra, estará determinado por la experiencia previa de cada quien, que como público requerirá del tiempo y la oportunidad para experimentar.

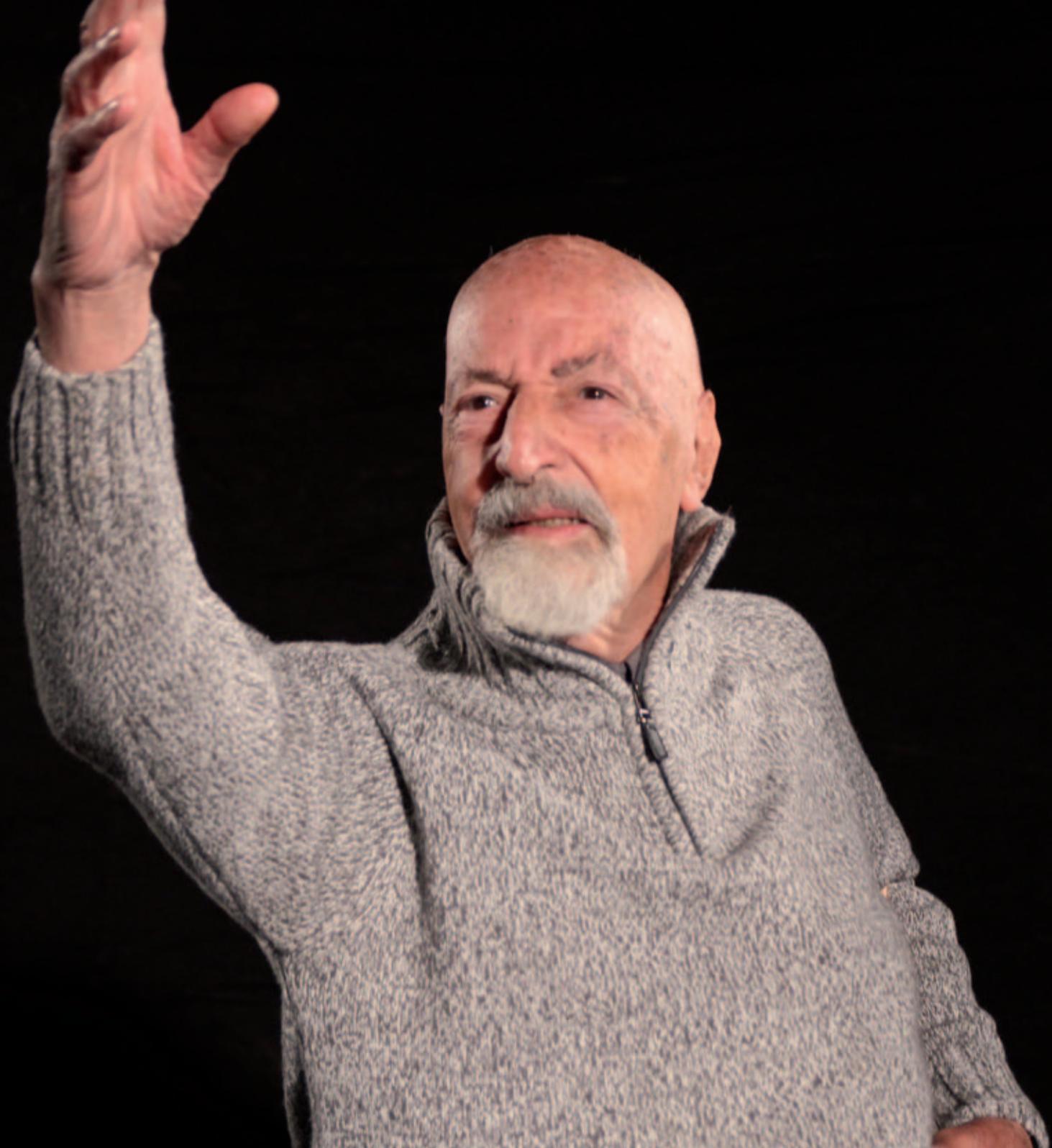
Acercar propuestas artísticas que desde una perspectiva sensible promuevan en el público que acude al Subte la curiosidad y el surgimiento de nuevas preguntas que le permitan a la vez relacionarse y cuestionar la realidad, la historia, lo cotidiano, es nuestro objetivo.

Pablo Uribe obtuvo con Air discurso, el primer premio en la convocatoria anual pública a proyectos expositivos del Centro de Exposiciones Subte, la que se realiza dentro de exigencias de profesionalismo y responde a una política cultural institucional de estímulo a la diversidad en la producción artística contemporánea, en un contexto de igualdad de oportunidades y democratización del acceso a los espacios de exposición.

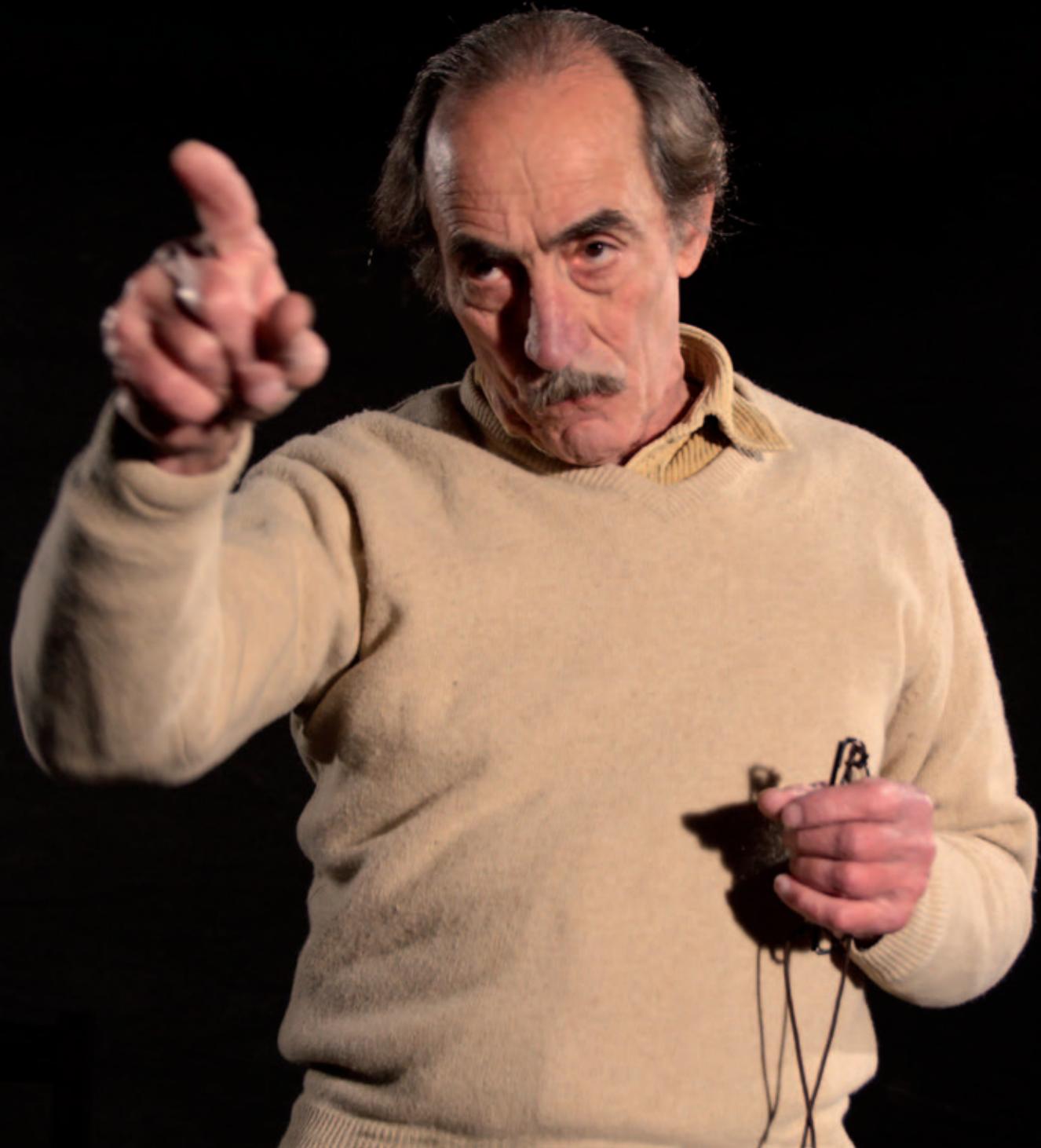
Lic. Rosana Carrete

Directora

Centro de Exposiciones Subte













FICHA TÉCNICA

Proyecto y dirección general

Pablo Uribe

Actores

Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno

Dirección de actores

Marianella Morena

Vestuario

Paula Villalba

Sonido

Fabián Oliver

Dirección de fotografía

Pablo Abdala

Iluminación

Enrique Álvarez, Pablo Luzardo

Edición

Lucía Garibaldi

Asistencia de producción

Myriam Bustos, Virginia Farías, Valentina Ordoqui

El rodaje se realizó el 5 de junio de 2012 en la sala polifuncional del Instituto Nacional de Artes Escénicas.



Tacitum vivit sub pectore vulnus¹

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)

Everything we say now can be taken (recuperated) from us - everything except our silence. This silence, this rejection of dialogue, of all forms of clinching, is ominous and threatening to the establishment, as it should be.
Slavoj Žižek, «The Violent Silence of a New Beginning» (2011)

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 impasible de la duración.

* Georgina Torello es doctora en letras, profesora de la UdelaR y crítica teatral.

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

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 Candeau. 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 Candeau (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».² Una tensión entre presencia y ausencia, a la base de la operación, se concreta en esa «previsibilidad [como] condición indispensable»,³ 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.

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

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



Amordazar la retórica de los dos abogados y, por supuesto, de quienes representaban, es un giro aséptico que restituye la teatralidad al teatro⁴ 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 1983,⁵ subvirtiendo incluso, el signo/valencia del «silenciamiento» presente en el propio discurso.⁶

(Des)orientados, mediados, por Tarigo/Aguirre *vía* Candéau, 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 escénicos⁷ que, por obra del TACET, perdieron su función accesoria. No mitigan o rebaten lo escrito, como acostumbra en el escenario y en la vida, juegan a suplirlo con elaborados minimalismos (Medina y Fon-

tana), 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»⁸ 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»,⁹ 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*.

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

5. 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.

6. 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».

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

8. 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.

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



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

* Mario Sagradini es artista, curador independiente (CIP) y ex director del MNBA.

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 Billie Holiday *alley 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 *Oodstock* (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 tabladros 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 adnículos, 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 afín 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.

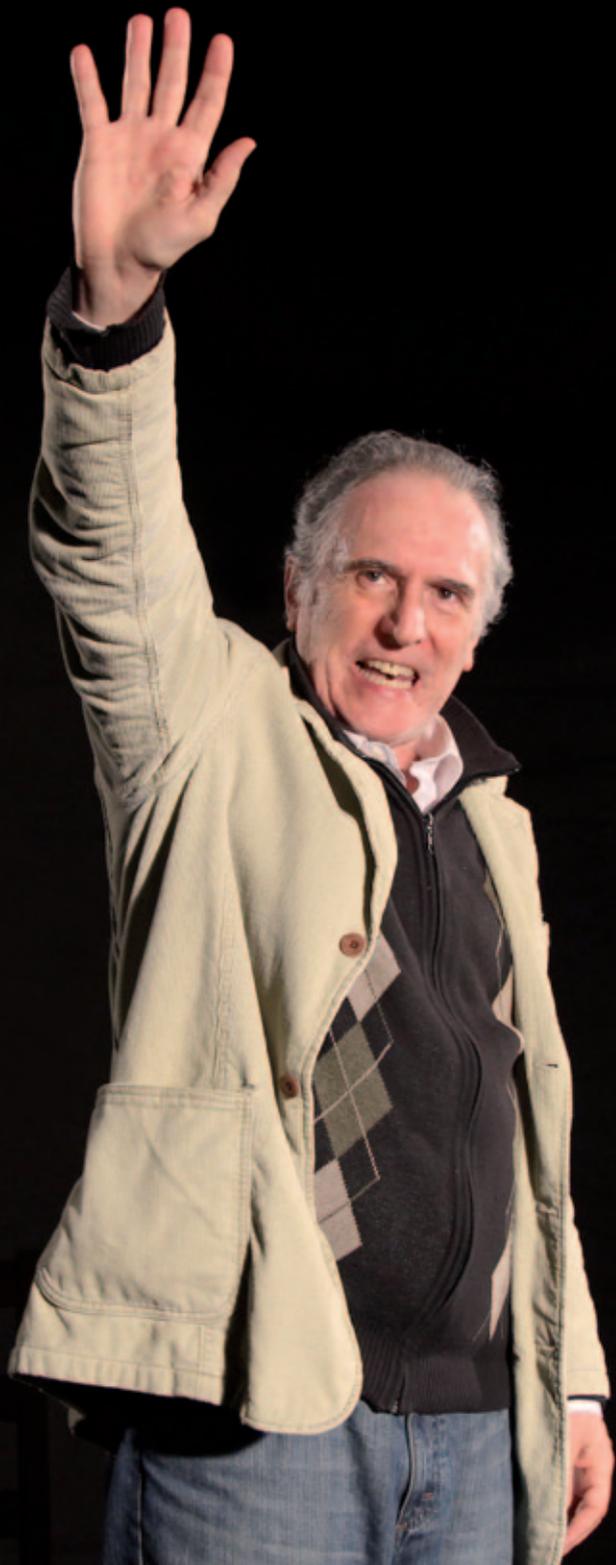
Su método de confluencia o integración, creador de una nueva situación, como en las citadas o en su video en que variadas personas de la cultura actual se travestían en «gauchos» —intercambiando ropajes delante de cámara, *Proyecto Vestidor*, 2002— o la inversión que sucedía en el video *Saludos* en que el público era aplaudido en el escenario del Teatro Florencio Sánchez, re-

formulaban/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)



Presencias y ausencias del *Río de libertad*

*Constanza Moreira**

El acto del Obelisco de 1983 ha sido considerado por muchos el acto público más importante en la historia política contemporánea del país. Con una multitud de cientos de miles convocados «Por un Uruguay sin exclusiones», fue el primer acto político de masas realizado contra la dictadura desde las movilizaciones enmarcadas en la Huelga General de 1973.

Eran tiempos difíciles: las conversaciones entre políticos y militares realizadas para iniciar la transición hacia la democracia se habían virtualmente estancado, dadas las condiciones impuestas por los segundos que resultaban inaceptables para los primeros. Frustrado este proceso, el acto se celebra, también, como una demostración de fuerza «en la calle» que llevara a que las negociaciones llegaran a buen puerto.

En el momento del acto, hay más de mil ochocientos presos políticos aún en cárceles uruguayas, y la represión, aunque había amenguado parcialmente, todavía daría algunos zarpazos letales, como la detención de los jóvenes comunistas en 1983 —torturados bárbaramente y denunciados por Germán Araújo a la salida de la dictadura— o la muerte de Vladimir Roslik en 1984. Líber Seregni continuaba preso y Wilson Ferreira Aldunate proscrito —sus lugares estarían ocupados por sus esposas en ese acto—. La propia historia de la foto que se convirtió en una postal de aquel episodio, muestra el contexto en el que se realizó el acto: el único fotógrafo que pudo subir al apartamento que dio esa especial panorámica, lo hizo en medio de un fuerte operativo policial. Plá consiguió «colarse» y Dabezies transformó la difícil tarea (fotografiar

* Constanza Moreira es doctora en ciencias políticas y senadora del Frente Amplio.

una multitud tapada por los árboles) en un símbolo, con el inolvidable título *Un río de libertad*. Sí, así estaban los tiempos: en plena ausencia de los derechos de libertad de expresión (aún se practicaba la censura) y de reunión (los convocantes al acto manifiestan su sorpresa por el permiso que les otorgara el gobierno para hacerlo), el país ya hacía un par de años estaba en una crisis de estancamiento y recesión profundas.

La derrota en 1980 del proyecto de reforma constitucional que buscaba legitimar al régimen de facto, y las elecciones internas de los partidos políticos celebradas en 1982, habían mostrado la presencia viva de los partidos después de una década de silencio. Un historiador inglés, Charles Gillespie, vendría a documentar más tarde este estado de los partidos al que llamó de «animación suspendida»: una suerte de hibernación forzada del que resucitarían luego, más lozanos de lo esperado. A su vez, el más castigado de los partidos, el Frente Amplio, impedido de participar en las elecciones internas de 1982, había exteriorizado su presencia con el aporte de más de ochenta mil votos en blanco.

Este es el contexto del acto, y este es el llamado «principio del fin» de la dictadura, que en palabras de Ope Pasquet, en entrevista en *En Perspectiva*, en el año 2003, a veinte años del acto, parecía haber comenzado a morir ese día. Y, si bien la dictadura aún estaba viva, lo cierto es que la presencia multitudinaria en el acto mostraba también la más enfática expresión no sólo de repudio, sino de desprecio por la misma. Las columnas del movimiento sindical, el movimiento estudiantil y FUCVAM le dieron robustez y organización a la convocatoria. Ya el Plenario Intersindical de Trabajadores había exhibido su poder de convocatoria el 1º de mayo de ese mismo año, y ASCEEP había movilizado miles de jóvenes en la semana de la primavera. El acto del Obelisco era un corolario de toda la agitación de ese año, y la convocatoria a las elecciones que habrían de celebrarse en igual fecha el año siguiente.

Sin embargo, en la hechura de aquella proclama leída por Alberto Candéu, estuvo ausente la izquierda. El relato de los hechos indica que fue un acuerdo entre nacionalistas y colorados el que dio lugar a la iniciativa, y la izquierda se convocó, posteriormente, cuando ya la proclama había sido redactada. La pluma principal es la de Gonzalo Aguirre, con aportes de Enrique Tarigo, quien había hecho una propuesta alternativa, que luego fue desechada por la —al parecer más convincente para el grupo de elaboradores de la proclama, a

cuya cabeza se encontraba Pivel Devoto— de Aguirre. La forma y contenido de la proclama se ajustan entonces a un sentido y expresión de «lo político» que está en juego, que vale la pena analizar en pocas líneas. Recordémosla.

«Ciudadanos», comienza, en su invocación. No dice «uruguayos», sino ciudadanos, porque se está dirigiendo a los integrantes de una democracia, y no apenas a los habitantes de un territorio. La proclama necesita nombrar el vínculo de esta gente con el Estado, re-nombrarlo, porque aquel 27 de noviembre los uruguayos no éramos aún, cabalmente, ciudadanos. á ramos esa extraña clase de ciudadanos de primera y de segunda que había inaugurado la dictadura. El discurso nos invistió, en esa tarde, de la condición que habíamos perdido.

Pero esa condición —y he aquí el peculiar sentido de «lo político» expresado por la pluma de quien redactó la proclama— era muy precisa, específica, y limitada: era la condición de ciudadano que se ejerce a través del ejercicio del sufragio. Y era como si ese acto, el electoral, fuera nuestra principal investidura ciudadana: el derecho a ejercer el sufragio, ese sufragio universal del que habíamos sido pioneros, y al que habíamos usado al menos treinta años ininterrumpidamente, hasta que sobrevino el golpe de Estado.

Luego se habla del anhelo de libertad y democracia, comunes a todos los habitantes de esta tierra. No eran tiempos ni de justicia, ni de igualdad, y menos de derechos. Apenas libertad, lo que todo pueblo oprimido pide, y apenas democracia, lo que todo pueblo que vivió bajo dictadura pide. Poco pedíamos entonces, tanto habíamos perdido.

«Y el pueblo ha dicho presente», sigue la proclama, y ha dicho «no» a la imposición de unos «dioses con pie de barro». Llama la atención esa expresión «dioses con pie de barro», que al tiempo que denuncia la fragilidad de las bases del gobierno de facto, los reconoce como «dioses». Y es entonces que la mirada de hoy, veintinueve años más tarde, se vuelve inevitablemente contemporánea, y nos interpela: ¿cuándo estos «dioses con pie de barro» se transformaron en asesinos, violadores, torturadores? Ah, eso pasaría después, cuando aparecieron unos derechos llamados humanos, y comenzaron, lentamente, a declarar ante la justicia por los delitos de desaparición forzada, secuestro de niños, asesinato por tortura, ejecución sistemática... entre otras cosas.

«Y el pueblo dijo no», sigue la proclama, cuando se intentó imponer una constitución extraña a la república, «pero dijo sí» a las elecciones de 1982, y allí la proclama olvida, por un segundo, que esas elecciones fueron con proscipciones, y que un partido, el Frente Amplio, había sido impedido de participar y había dicho «no» con sus votos en blanco, aunque había dicho «sí», con su presencia electoral, y por consiguiente, con su aporte de legitimidad adicional a esos comicios. Pero la consigna «Por un Uruguay sin exclusiones» no pudo cumplirse cabalmente, porque un año después del acto del Obelisco, no se había podido lograr que los grandes líderes de las colectividades frenteamplista y nacionalista, Seregni y Wilson, pudieran presentarse como candidatos presidenciales de sus partidos. Y esa ausencia condicionó, marcó, y en algún sentido determinó el resultado de las elecciones de 1984, en las que triunfara Julio María Sanguinetti.

La frase que más firmemente descalifica a la dictadura es aquella que dice que el gobierno de facto al que la república se halla sometida (sí, decíamos «gobierno de facto» porque la palabra dictadura estaba prohibida) se encuentra «agotado», «aislado nacional e internacionalmente» y «constituye un elemento artificial, incrustado por la fuerza en su vida colectiva». Y allí la proclama toma aliento, y habla de «una década de regresión y oscurantismo», y de restituir a la nación su dignidad; devolver a la justicia su independencia (relativa, ya que el gobierno de Sanguinetti presionaría luego firmemente para dar una continuidad a los miembros de la Suprema Corte de Justicia que venían de la dictadura), a la prensa su libertad, a los funcionarios públicos su inamovilidad (tan discutida ahora, por los mismos partidos que redactaron la proclama), y destituir a las Fuerzas Armadas de cualquier pretensión tutelar.

Sin embargo, sin embargo... el rol del ciudadano descrito en la proclama no es el de participar, construir o reconstruir la patria, reinaugurar la democracia. No, el rol de los ciudadanos allí refleja una cierta concepción de la política, donde ésta está fuertemente restringida y celosamente reservada a los partidos políticos. Como si el único objeto de represión de la dictadura, y la única diferencia entre la dictadura y la democracia fuera la desproscripción política de partidos y dirigentes. Dibújase allí, entonces, la pretensión, reafirmada numerosas veces, de reinstaurar, de una vez y para siempre, la democracia *como gobierno de los partidos*. Y esta concepción —ciertamente democrática— es propia de una concepción minimalista no sólo de la democracia, sino, y sobre todo, de la ciudadanía. Y si bien es

cierto que puede objetársele que entonces, y sólo entonces, había que empezar por lo «mínimo» (elecciones y partidos), permítaseme decir que allí se expresaba, a cabalidad, un pensamiento político con el que la izquierda (y sus concepciones participacionistas y ampliadas de la política), vendría a divergir. Porque la democracia es algo más que el gobierno de los políticos. Pero la partidocracia comenzaba lentamente a imponerse desde antes mismo que la democracia.

De más está recordar las insignes palabras de Gregorio Álvarez, quien fungía la presidencia en aquel entonces, sobre ese acto al que calificó de «cambalache», en el que a falta de la biblia y el calefón, se mezclaban políticos democráticos categoría «A» con guerrilleros, comunistas y atentadores de la democracia categoría «C». Las palabras de Álvarez denostaban en general, al acto en su conjunto, pero traslucían a las claras que el enemigo político del gobierno era la izquierda en particular. Toda la izquierda sin distinciones pasaba de ser víctima a ser victimario, en una alteración discursiva que más tarde reencarnaría en la teoría de «los dos demonios» y en la justificación del golpe de Estado como remedio para una «guerra civil» que enfrentaba a uruguayos contra uruguayos.

Aquí, en esta muestra, están los gestos y las corporalidades con que nuestros queridos actores hoy, tantos años después, representan la proclama. Veremos en sus ojos y en sus gestos muchos «no», «no», «no», porque de eso se trató el acto. De decir no, de decir basta. Y veremos sus brazos abiertos y levantados celebrando a esa multitud allí reunida. Y veremos algún puño crispado, la rabia contenida y suspirada. Y los veremos señalar a un lado y al otro, el lugar de la patria. Y nos preguntaremos tal vez, como me pregunté yo mirándolos señalar a un lado y otro, ¿dónde está la patria? ¿Arriba, cuando alzamos los ojos al cielo? ¿Atrás, en los que nos han precedido? ¿Dentro del pecho, como parecen decir varios de ellos? ¿O serán esos gestos que insinúan que la patria va de abajo hacia arriba, y vuelve, y cesa ante la presencia soberana del abajo? ¿O será la patria ese gesto del afuera hacia el adentro, desde la gente al corazón? ¿O serán esas banderas invisibles y enormes que mueven los poderosos brazos de un pueblo?

No lo sé, pero me gusta tanto o más el gesto de nuestros actores de hoy, que la proclama de ayer, porque en ellos se ve lo que la proclama difícilmente pueda decir: miren, acá están ustedes, todos juntos, todo este pueblo. Esta es la patria. El aire grande de la patria.





Pablo Uribe (Montevideo, 1962)

Ha realizado trece exposiciones individuales y participado en más de cincuenta muestras colectivas en Uruguay, Perú, Brasil, Argentina, México, Suecia, Venezuela, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos.

Representó a Uruguay en varias oportunidades, entre las que se destacan: 53° Bienal de Venecia, Italia (2009); *Afuera! Arte en Espacios Públicos*, Córdoba, Argentina (2010); II y IV Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil (1999 y 2003); Bienal de Grabado de Buenos Aires, Argentina (2000); VII Bienal de La Habana, Cuba (2000); Bienal Internacional de Estandartes, México (2008); V Bienal *Vento Sul*, Curitiba, Brasil (2009).

En el año 2001 el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó el Gran Premio de Artes Visuales por el tríptico *Prueba de cielo*.

Fue invitado al II Festival de Arte Multimedia en Belfort, Francia; al *Intermodem Intermedia Festival* en el Modem Art Centre, Debrecen, Hungría; y recientemente a la residencia del *Latin American Roaming Art (LARA)* en Honda, Colombia, bajo la curaduría local de José Roca.