

La Fura dels Baus en la conmemoración del Bicentenario: un estudio de políticas culturales

La Fura dels Baus in the commemoration of the Bicentennial:
a study of cultural policies

Álvaro de Giorgi Lageard*

* Doctor en Ciencias Sociales (IDES-UNGS, Argentina). Licenciado en Ciencias Antropológicas (Udelar, Uruguay). Profesor agregado del Departamento de Artes, Sociedad y Políticas Culturales, Centro Regional Universitario del Este (CURE, Udelar).

✉ adegiorgi@cure.edu.uy

<https://orcid.org/0000-0002-7077-2052>

RECIBIDO: 14.4.2023

ACEPTADO: 22.5.2023

Resumen

El 10 de octubre del 2011 se realizó en la plaza Independencia de Montevideo el acto central conmemorativo del Bicentenario del Estado-nación uruguayo. Consistió en un espectáculo performático en el que se representó una versión alegórica de los doscientos años del Uruguay, encomendada a la compañía catalana La Fura dels Baus. Este artículo expone los resultados de una investigación sobre esta *performance* política desde el campo de estudios en políticas culturales, con una perspectiva sociosemiótica. Se discuten las implicaciones de la convocatoria a La Fura dels Baus y el recurso al arte performático por parte del discurso oficial del Estado-nación, así como el vínculo entre tales decisiones estético-políticas y el perfil del progresismo como actor partidario que pasó a ocupar en ese período una posición dominante en el sistema político nacional. El trabajo identifica dos grandes núcleos de sentido propuestos en la narrativa expuesta: el pasado priorizado en los doscientos años de la trayectoria histórica nacional y la caracterización del presente y proyección futura de la comunidad imaginada uruguaya.

Palabras clave: política cultural, sociología cultural, semiología, Uruguay.

Abstract

On October 10, 2011, the central act commemorating the Bicentennial of the Uruguayan Nation-State was held in the *Plaza Independencia* in Montevideo. It consisted of a performative show in which an allegorical version of the two hundred years of Uruguay was represented, entrusted to the Catalan company La Fura dels Baus. This article exposes the results of a research on this political performance from the field of cultural policy studies, from a socio-semiotic perspective. The implications of the call for La Fura dels Baus and the use of performance art by the official discourse of the Nation-State as well as the link between such aesthetic-political decisions and the profile of progressive party as a partisan actor that came to occupy a dominant position in the national political system in that period. The work identifies two major nuclei of meaning proposed in the exposed narrative: the past prioritized in the two hundred years of the national historical trajectory and the characterization of the present and future projection of the Uruguayan imagined community.

Keywords: cultural policy, cultural sociology, semiology, Uruguay.

Introducción

Hasta muy recientemente la noción más convencional de políticas culturales refería al accionar institucional orientado hacia las artes y el patrimonio. Pero la misma viene siendo desafiada a partir de la ampliación del concepto de cultura, y concomitantemente, el de políticas culturales. (Rubim, 2019; de Giorgi, 2021). Margulis (2014) por ejemplo distingue dos perspectivas sobre políticas culturales, el enfoque *estético-ilustrado* restringido a la cultura humanista y el *socio-semiótico*. Desde este último, define a la política cultural como

acciones deliberadas dirigidas a actuar sobre los códigos culturales, lo que implica intervenir en los sistemas de signos y en las estructuras de significación, históricamente constituidas y compartidas por grandes grupos, que sustentan las formas arraigadas de percibir, apreciar, relacionarse y actuar, y que orientan las prácticas. (p. 20)

Si bien considera que estos códigos culturales históricamente compartidos y sedimentados —algo así como el *habitus* bourdieuano— tienden a prevalecer, son pasibles de ser transformados. Otros autores latinoamericanos coinciden en esta perspectiva ampliada y más atenta a las implicaciones ideológicas de las políticas culturales (Álvarez et al., 2008; Vich, 2014).

Las conmemoraciones oficiales de *fechas redondas* extraordinarias constituyen un nítido ejemplo de prácticas sociales en que se interviene deliberadamente sobre los códigos de significación, por lo que este enfoque socio-semiótico es pertinente para su estudio. En otras palabras, son instancias privilegiadas para observar las luchas por la memoria (Jelin, 2017) consustanciales a toda comunidad política. El Estado, aunque no es el único actor político involucrado en tales disputas, es el preponderante al poseer un rol privilegiado en la gestión del material significante que el calendario impele a poner en circulación. El trabajo sobre los signos que ocurre en estas grandes efemérides revela más de la acción estatal, y del gobierno a cargo de su concreción, que del acontecimiento evocado. A su vez, las conmemoraciones no se limitan a recordar el pasado, sino que exponen una nueva (re)configuración selectiva del pasado en función de intereses del presente y de la proyección a futuro que proponen sus organizadores.

En las ciencias sociales hay múltiples maneras de abordar este tema, desde disciplinas tales como historia, antropología, semiótica, estudios del performance, sociología de la cultura. Dado que los estudios sobre políticas culturales poseen un perfil interdisciplinario, abrevan en enfoques y categorías provenientes de distintas tradiciones disciplinares. Aquí recorro a la noción de *performance* política. El lenguaje simbólico cumple un rol central para transmitir/construir la «realidad» de una forma eficaz en toda *performance* política (Connerton, 1996). Durkheim (2008) resaltó cómo las celebraciones nacionalistas —al igual que la religión— son funcionales para la cohesión social. Las denominadas *fiestas patrias* constituyen un ejemplo paradigmático de ello. No obstante, autores recientes destacan que las performances políticas también son clave en procesos de cambio social (Kertzer, 1988; Alexander, 2011).

Si la política cultural se articula a través de prácticas de significación, si la performatividad política actúa a través del símbolo, su análisis requiere de un enfoque hermenéutico. Aquí sigo de una manera laxa las ideas de la semiología barthesiana, con la aclaración que no se trata de un estudio semiológico sino sobre políticas culturales. Barthes (1983) utilizó los conceptos de denotación y connotación para analizar el proceso de significación. Por lo primero definió al significado literal de un signo, tanto verbal como no verbal, mientras que por connotación refirió a los significados implícitos, cuyo sentido subyacente depende más del contexto y valores culturales específicos. Según Strinati (1999)

la tarea de la semiología [de Barthes] es ir más allá de las denotaciones y obtener las connotaciones del signo, revelando como el mito opera a través de signos particulares. De ese modo, la situación construida, producida e histórica del mito puede ser descubierta [...] revelando las ideologías de los mitos culturales. (p. 199, traducción propia)

Aquí expondré las trazas de sentido de esta performance política que resultaron más relevantes en la investigación. La metodología consistió en la revisión de cobertura de prensa, el análisis del documental *La Fura dels Baus en Bicentenario Uruguay* (Bicentenario Uruguay, 2011) y entrevistas a dos integrantes de la Comisión Bicentenario. El tema no cuenta con antecedentes académicos a nivel nacional, pero existen valiosos trabajos en la región, particularmente en Argentina sobre su propia conmemoración bicentennial.¹

La producción ejecutiva, la Fura y el arte performático

Toda performance política requiere ser diseñada y gestionada de modo semejante a lo que ocurre en un espectáculo artístico convencional, de ahí que pueda hablarse de *productores y directores* (Xu, 2011) para este tipo de eventos. La iniciativa se inició en la Ley Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental, aprobada unánimemente en el Parlamento en agosto de 2010. La Comisión Bicentenario estuvo integrada, entre otros funcionarios, por cuatro parlamentarios: uno por cada bancada de la legislatura de entonces. Ambos hechos dan cuenta de su apoyo desde los partidos de oposición. No obstante, esta performance política tuvo como principal responsable al gobierno nacional a cargo de un partido político, el Frente Amplio-Encuentro Progresista. El primer *productor ejecutivo* fue entonces el gobierno. La ley referida dispuso que el titular del Ministerio de Educación y Cultura presidiera la Comisión Bicentenario. El cargo lo ocupaba Ricardo Erlich. También tuvo participación en definiciones importantes el secretario de Presidencia, Diego Cánepa. No obstante, para darle mayor efectividad a dicho organismo se creó una Secretaría Ejecutiva cuya conducción estuvo a cargo de Gabriel Calderón y Bruno Gadea. Como nexo local con la Fura dels Baus fue incorporado Omar Boid, gestor cultural de extensa trayectoria en las movidas del *underground* montevideano, el cual puede ser considerado el productor ejecutivo más específico del evento, junto a Carlus Padriisa, el director de la Fura. Si bien lo plasmado en el espectáculo llevó la firma *artística* de esta compañía, la responsabilidad principal recayó en el propio Estado y en el gobierno a su cargo por entonces.

¿Qué es La Fura dels Baus? Los especialistas hablan de un «lenguaje furero» y de las dificultades de su clasificación desde la teoría:

¹ Por razones de espacio menciono a los dos que considero más significativos: Rufer (2012) y Citro (2017).

Es impresionante la cantidad de clasificaciones vehiculizadas para describir su trabajo. «Teatro total», «nuevo teatro de la crueldad» y «teatro posmoderno» son los rótulos más repetidos en la trayectoria de la compañía. El grupo es también categorizado como «grupo de performance art», «banda de rock pesado», «revolución en la ópera», «confluencia máxima entre artes plásticas y teatro», «grupo de danza catalán», «butoh industrial», «circo punk» y/o «teatro ritual». (Pinheiro, 2002, p. 48, traducción propia)

Esta condición inclasificable da cuenta de su carácter insumiso y de su ubicación en la tradición contestataria de las vanguardias. Además, así es como quieren ser considerados. Basta recordar su *Manifiesto canalla*, de 1984 —«La Fura dels Baus es una organización delictiva dentro del panorama actual del arte»—. O este otro ejemplo, una semblanza de uno de sus miembros fundadores:

La Fura dels Baus nace en 1979 [...] su germen es un teatro callejero marcado por las técnicas circenses y la música en directo. Éramos un colectivo urbano que se nutría de los últimos coletazos del movimiento hippie y los principios del punk. Si algo nos ha caracterizado desde el principio es nuestra utilización de la arquitectura del espacio público y el hecho de situar a los espectadores en el mismo plano que a los actores. No nos bastaba con la participación del público, queríamos interacción, fricción, romper la pasividad de los asistentes invadiendo su espacio vital. Queríamos convertir nuestro teatro en un espectáculo total. (Ollé, 2010, p. 82)

Sea desde la mirada experta o su autopercepción, La Fura posee una clara señal de identidad en la *contracultura*. Su sola convocatoria ya es un signo político, conlleva una redefinición del reparto de lo sensible, con las consecuencias políticas que Ranciére (2014) le otorga a esta noción. El contratar a una compañía con este perfil y otorgarle un lugar protagónico al arte performático por sobre otras opciones estéticas constituyen decisiones político-culturales. Para decir algo novedoso, se cambió el modo expresivo. Una vez más se puede citar la máxima de McLuhan «el medio es el mensaje». Fue el gobierno quien tomó estas decisiones, por ello, debe considerarse como el principal productor ejecutivo.

El espectáculo consistió en una narración condensada de acontecimientos alusivos a los doscientos años de Uruguay, expuestos sin un orden cronológico estricto. Se fueron intercalando diversos lenguajes artísticos como acrobacia, danza, teatro, poesía. La conjunción de signos visuales y sonoros, con la música —la interpretada en vivo y la incidental— en primerísimo plano, una especie de sucesión de «videoclips en 3D», fue la tónica dominante. Se montó en la plaza Independencia, durante dos horas, y finalizó a la medianoche. El hecho de que la compañía procediera del exterior será examinado más

adelante. Es importante resaltar que la propuesta escénica partió de una base preestablecida. Boudid, tanto en la entrevista que le realicé como en el documental mencionado, refirió al espectáculo como una combinación de un *kit* básico, al que se le añadieron contenidos locales. Dicho *kit* se conecta estrechamente a la infraestructura tecnológica que utiliza la compañía en sus puestas en escena en distintas partes del globo. Como ejemplo describo la primera escena. Todo comenzó en total oscuridad, para emerger en lo alto de la plaza una gran estructura radial desde la que un conjunto de acróbatas representó la creación del universo, desde donde acto seguido emergió la *nación uruguaya*. De la estructura radial —el big bang— se desprendió desde una especie de útero una joven con un *body painting* con los colores de la bandera nacional.

Según Calderón y Boudid, Padrisa fue muy flexible y abierto al diálogo, lo que llevó a que en los hechos los contenidos locales se armaran a partir de sugerencias de la contraparte uruguaya, especialmente de Boudid. En una entrevista en la prensa el director catalán da cuenta del modo en que encaró la confección del guion:

Fue asombroso enterarme por Internet de muchas cosas: yo sabía del Martín Fierro [*sic*], lo que no me imaginaba era que existieran las payadoras o que La Cumparsita se había escrito aquí. Y mucho que no pude poner porque no había tiempo. (Padrisa citado por Torello, 2011, énfasis mío)

Redoblando a la comunidad imaginada: ¡arriba los que lucha(ro)n!

La noción de comunidad imaginada (Anderson, 1993) posee amplio consenso en los estudios sobre conmemoraciones nacionalistas. Desde la misma se concibe la nación como un proceso constructivo de carácter histórico sostenido en producciones culturales —prensa, literatura, otras artes— mediante las que las personas se imaginan a sí mismas y se identifican como miembros de tal entidad abstracta. Tales productos simbólicos funcionan como conectores en un plano imaginario, sucedáneos del contacto interpersonal directo predominante en comunidades de pequeña escala donde todo el mundo se conoce. Como mencioné, las secuencias exhibidas en la performance del 10 de octubre condensaron momentos, acontecimientos, personajes de la peripecia histórica nacional recurriendo a la conjunción de signos visuales y sonoros. Estos últimos fueron útiles para reimaginar la nación tal como lo fueron en otros períodos la prensa de alcance nacional y la literatura. En esta ocasión se recurrió al arte performático y, particularmente, a la música.

La primera gran resignificación de sentidos propuesta refiere al pasado privilegiado en la puesta en escena. Luego de la escena inicial ya descrita, se sucedieron

secuencias en los que la payada, el candombe y el tango fueron convocados en evocación de otras épocas significativas del imaginario nacional tales como inicios del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Luego le tocó el turno al *canto popular*, por medio de canciones tales como *Mi tierra en invierno*, de Alfredo Zitarrosa; *A redoblar*, de Rubén Olivera y Mauricio Ubal, *Al otro lado del río*, de Jorge Drexler. Seleccionar un determinado repertorio de géneros y canciones no es algo azaroso, constituye una intervención en un campo más vasto de significaciones posibles. Además de estas canciones, la poesía estuvo representada por Mario Benedetti y el arte teatral por un fragmento de una puesta en escena de El Galpón. Zitarrosa, Benedetti, El Galpón, eran en 2011 referentes centrales de la cultura de la izquierda de los años sesenta, asociados a la politización de la cultura de dicha época y a su posterior persecución y prohibición por parte de la dictadura. Sin embargo, su inclusión se hizo a través de sus obras menos representativas de la canción protesta y la literatura de compromiso —lo menos *sesentista*—, como la canción mencionada de Zitarrosa o el poema *Defensa de la alegría* de Benedetti.

Este conjunto delimitado de sentidos configuró el núcleo central de la propuesta discursiva, la secuencia clímax. Ilustraré en detalle el caso de *A redoblar*. Esta composición interpretada en vivo por vez primera en 1979, publicada en el álbum *Para abrir la noche* por Rumbo en 1980, es decir, creada en los años más aciagos de la dictadura, se impuso inmediatamente como símbolo de resistencia. Su letra expresa metafóricamente, dada la censura, el contrapunto entre el oscuro pasado de entonces y un futuro esperanzador que, pese a todo, sobrevendrá —«volverá la alegría»—, e invoca a la acción para que ello suceda, como proclama su famoso estribillo —«a redoblar, muchachos, esta noche»—. En vez de su ritmo tristón en marcha-camión, se difundió fusionado en versión electrónica, combinada a su vez con el vibrante ritmo de las comparsas Elumbé y Tronar de Tambores al momento en que la marioneta gigante de la Fura rodeaba la plaza. Fue una de las escenas más festejadas por el público.

Cabe precisar que el conjunto Rumbo se disolvió en 1985 y fue precisamente ese 10 de octubre, en los shows musicales que se desarrollaron a la tarde previo al espectáculo de plaza Independencia, que se volvió a reunir por primera vez. La emisión de *A redoblar*, tanto allí como en el acto de cierre final, evocó el período de la *resistencia a la dictadura* cuando el *pueblo* decidió levantarse contra la opresión y luchar por el retorno a la democracia. La única secuencia que incluyó la representación de un fragmento de una obra teatral, *Artigas, general del pueblo*, operó en el mismo sentido. El Galpón, desde su exilio en México, creó esta obra para denunciar la dictadura mediante la puesta en escena de la trayectoria de lucha de Artigas. Tuvo su estreno apoteósico al retornar el elenco al país en marzo de 1985. En este espectáculo en 2011, Ruben Yáñez, a sus 82 años, volvió a interpretar a Artigas como en 1985 recitando el más famoso pasaje de la obra. Esta escena también fue celebrada con gran entusiasmo por los espectadores. Ambos pasajes en su conjunción, más las otras canciones y referentes mencionados,

connotan a ese momento histórico de la trayectoria nacional —la salida de la dictadura y el retorno de la democracia— como la *fase más crucial* a conmemorar por parte de la comunidad al (re)imaginarse conjuntamente a sí misma.

Esta representación no sustituye sino que se amalgama con las antiguas luchas de la *patria vieja*, de la época independentista, con el legado artiguista, lo cual conecta con el cambio de fecha y la elección del 10 de octubre de 1811 como efeméride central a evocar en el nuevo relato de los doscientos años de la nación. En efecto, a diferencia del primer Centenario celebrado en 1930 al cumplirse un siglo del juramento de la primera constitución e inicio formal del Estado, esta fecha alternativa seleccionada, la cual nunca antes había formado parte del calendario patrio, evocó el cumplimiento de los doscientos años de la elección de Artigas como jefe de los Orientales por una asamblea popular.

La narrativa nacionalista esencialista concibe la gesta independentista como el momento extraordinario en que bajo la guía de Artigas «nació la patria» al oponerse al opresor extranjero —sea español, portugués, porteño—. A su vez, un leitmotiv del imaginario vernáculo es la representación del Uruguay como una nación en constante lucha por formar una sociedad democrática. La elección de esa asamblea de vecinos, el *pueblo oriental*, eligiendo a su máximo conductor —en simultáneo a la configuración de sí mismo como pueblo-nación autónomo—, es muy potente simbólicamente puesto que refuerza la mancomunidad *Artigas-pueblo-democracia*, tan cara para el imaginario nacional. Pero reitero, no se focalizó solamente allí, sino articulada al momento de *transición dictadura-democracia* como *otro período extraordinario*, de igual —¿o más?— importancia a los sucesos de 1811, en los que la «patria» *re-nació* al oponerse a otra «tiranía».

Este énfasis narrativo destacó entonces los años ochenta, el período en que Uruguay retornó a la democracia, saliendo de la oscuridad, sin mencionarla directamente ni incluir referencia alguna a cómo se llegó a ella. Lo que importa es la salida de la oscuridad y cómo se produjo el renacimiento de la democracia: por efecto de una sociedad movilizadora que se propuso luchar para alcanzar esa meta.

El Bicentenario expuso otra variante del relato sacrificial de la nación en pos de su configuración como sociedad democrática, en donde se representó a un *nuevo actor* constructor como protagonista central de la afirmación de ese valor esencial de la *uruguayidad*. ¿Fue el canto popular y el teatro independiente? Sí, pero también algo más. Según Geertz (1994), todo ritual político organizado desde una autoridad consagrada —y especialmente desde el Estado-nación— procura como fin primordial legitimarse a sí mismo. El campo artístico posee autonomía del campo político, pero es relativa, no es neutro ideológicamente (Bourdieu, 2000). En 1979, cuando se lanzó *A redoblar*, el campo político era opresivo, sus actores tradicionales, los partidos históricos, estaban suspendidos; el Frente Amplio prohibido y su dirigencia en prisión o en el exilio. La generación de cantores de protesta del sesenta —Zitarrosa, Viglietti, Los Olimareños— también fueron exiliados. Rumbo y la nueva generación del canto popular ocuparon el

lugar vacío de enunciación, fueron la voz posible en esas circunstancias, pero ese lugar de participación en la restringida esfera pública de entonces operó como una metonimia de esas ausencias. Traer *A redoblar* al primer plano de la epopeya patria es también traer esas otras ausencias, los «representantes del pueblo» excluidos por entonces, que encontraron su modo de persistir y luchar por otros medios ante una nueva opresión, como lo hizo Artigas en 1811. *A redoblar* es un símbolo identitario de la izquierda social y política. Suena en cada campaña electoral frenteamplista y en movilizaciones populares no partidarias. Pero más allá de este anclaje tiene su reconocimiento como expresión artística. En 2008 se estrenó el documental *Hit*, película que se propuso retratar la historia de cinco canciones icónicas de la música uruguaya. *A redoblar* fue una de ellas. El proyecto surgió en la conservadora Universidad Católica, fue la película nacional más vista en cines ese año y se transmitió por un canal privado de televisión abierta. Es decir, forma parte del imaginario colectivo más allá de su identificación con la izquierda. *A redoblar* desplazó al Himno Nacional esa noche como máximo canto de alabanza colectivo, pero nadie vio en ello un problema.²

Este movimiento en la reorganización de la comunidad imaginada se conecta a los cambios en el sistema político. Con el acceso al gobierno en 2005 se produjo un cambio histórico en la hegemonía detentada por los partidos Colorado y Nacional al ser desplazados por el Frente Amplio. La inclusión del 10 de octubre como hito central del Bicentenario y las características que connotaron su puesta en escena revelan la intención del partido recién llegado a la conducción estatal de marcar su perfil propio en el imaginario nacionalista. Un siglo atrás, culminado el extenso ciclo de guerras civiles de casi todo el siglo XIX, blancos y colorados llegaron a una especie de acuerdo al *repartirse* las dos principales fechas del calendario oficial de fiestas patrias —el 18 de julio— para los colorados y el 25 de agosto para los blancos durante el ciclo conmemorativo del primer centenario (Demasi, 2004). Que el segundo centenario se «adelantara» al 2011 en evocación de otra fecha alternativa —1811— se vincula a los cambios en el sistema político y al protagonismo obtenido por el Frente Amplio en él.

Como ya mencioné, las conmemoraciones no se limitan a evocar el pasado, sino que exponen una nueva (re)configuración selectiva del pasado en función de intereses del presente y de la proyección a futuro de sus productores ejecutivos. En este sentido, las escenas de *Artigas, general del pueblo*, *A redoblar* —o sea el pasado reciente (re)fundacional—, fundidas al 10 de octubre de 1811 —el (nuevo) pasado lejano fundacional—, cumplieron con la función de exponer un ideal de valores compartidos alternativos, más próximos en el tiempo a la vez que más identificado a la fuerza política que posee el control estatal. Pero es importante señalar que tal momento clave de los doscientos años se representó como *ya establecido, instituido*, es decir, como pasado. Si esta

² Para profundizar en la incidencia de esta canción en el imaginario nacional véase Achugar et al. (2014).

intervención socio-semiótica enfatizó la importancia para la comunidad nacional de luchar desinteresadamente por ideales altruistas, tales como oponerse a la opresión sin medir riesgos personales, o, en otras palabras, alabar el compromiso militante en tales causas, de allí en más lo que importa es el *presente*, donde ya no es necesario *redoblar* más, puesto que el orden necesario para hacer prosperar la nación está asegurado.

Otro mundo es posible: ¡arriba los que arriesgan!

Así como la conmemoración del primer Centenario se efectuó en un clima de época muy optimista sobre el presente y futuro del país, en el contexto del Bicentenario ocurrió algo semejante. El PBI crecía ininterrumpidamente en porcentajes inéditos, descendió notoriamente la pobreza y el desempleo, el partido gobernante accedió a un segundo período consecutivo con amplio respaldo electoral, el presidente Mujica tenía una gran popularidad. La sensación era que el progresismo había venido para quedarse y el país transitaba por un ciclo de avances parangonable al ocurrido durante el batllismo.

La caracterización expuesta aquel 10 de octubre sobre el presente-futuro constituye la segunda gran connotación singular identificada en la investigación. «Un país de primera» fue el lema central de la campaña electoral del Frente Amplio en 2009. El neo-desarrollismo, el sustento teórico de la política económica de los gobiernos progresistas, otorga un lugar central a la innovación tecnológica como motor de desarrollo. Distintos programas e iniciativas gubernamentales reflejan esto: plan CEIBAL, ANII, fortalecimiento de la enseñanza tecnológica en educación media (UTU) y terciaria (UTEC), universalización del acceso a Internet a hogares desde ANTEL, los cambios en la matriz energética y un largo etcétera que podría seguir enumerando. La participación de adolescentes de pequeñas localidades del interior en competencias de robótica seguramente sea una de las imágenes más representativas de esa apuesta político-cultural. Imagen que dista mucho de las figuras del empleado público, el terrateniente rentista, el estilo de juego futbolístico o el modo de vacacionar, asociados a la medianía y mesocracia (Andacht, 1996), consideradas un componente estructural del ethos nacional. La idea de que en el Uruguay nadie arriesga. Para superar este problema estructural el diagnóstico postulado fue la necesidad de cambiar ese rasgo de la cultura nacional por su opuesto: como condición *sine qua non* para alcanzar el «país de primera» se debe propiciar y afianzar una cultura emprendedora en la producción, el mundo del trabajo y más allá de ello también. El valor más estimado de tal nueva disposición, nuevo *habitus*, es la disposición a asumir riesgos. Que implica la posibilidad de perder, pero también, la posibilidad de avanzar mucho, en el atreverse a ir más allá de la mediocridad de lo seguro. El eslogan de esta fórmula es hartamente conocido: «Salir de la zona de confort».

La caracterización del presente-futuro del acto final del Bicentenario tuvo mucho que ver con esta apuesta. En la transmisión de esta otra significación clave jugó un papel fundamental la compañía seleccionada y, en particular, su *kit* básico. Además de su tradición contestataria, La Fura dels Baus posee otro potente signo asociado a su nombre: el de la excelencia y rutilante éxito a nivel internacional. Su particular práctica artística es ampliamente reconocida en una variedad de campos tales como la política, grandes empresas transnacionales, megaeventos deportivos además del propiamente *artístico*. Un repaso por su página web institucional ilustra cómo ha sido contratada por diversas entidades tanto públicas como privadas (desde empresas del porte de Pepsi, Mercedes-Benz, Microsoft o Columbia Pictures). Desde el Comité Olímpico Internacional a su incursión en la ópera clásica o el arte digital en Internet. Esto da cuenta de su esencial cosmopolitismo, al punto que cabe preguntarse si es posible mantener hoy día su definición como compañía *catalana* —asociado a su vez al rol central que juega en sus montajes la tecnología de punta como recurso expresivo—. Kacprzak (2016) define como transmedialidad esto último: «El uso [por la Fura] de un conglomerado de técnicas escénicas, audiovisuales, electrónicas e interactivas (internet, técnicas en 3D, uso de smartphones)» (p. 214). Listado al que sumo la infraestructura mecánico-robótica de gran porte de soporte para acciones o personajes propiamente tales (en la tradición del arte de marionetas gigantes).

Entonces, en tanto signo, la multinacional Fura dels Baus no significa solamente contracultura hippie-punk, sino también esto. La conjugación de esta doble connotación en simultáneo, transgresión *contestataria*, pero a la vez exitosa y reconocida, particularmente por su conexión con la innovación tecnológica como renovación del mito del progreso.

El espectáculo del 10 de octubre priorizó recrear un presente en el cual el futuro se halla a la vuelta de la esquina, por sobre el culto a tradiciones del pasado. Casi que se puede tocar con las manos. Lo performado aquella noche exhibió el cumplimiento de los doscientos años como emblema de haber alcanzado la hipermodernidad, como demostración de que Uruguay puede celebrarse a sí mismo en igualdad de condiciones, como cualquier otra nación avanzada del mundo contemporáneo —las que se clasifican como *del primer mundo*—. La convocatoria a la Fura dels Baus puede concebirse como el intento de impregnar al acto central del Bicentenario de esta condición *vanguardista*, de apropiación de esa significación dupla de cosmopolitismo innovador a la vez que transgresor que detenta la compañía.

Este efecto de apropiación-transferencia entre el Uruguay y este atributo de la compañía se connotó mediante la estética de vetas neofuturistas omnipresentes en todo el espectáculo. El ejemplo más nítido fue el uso dado a la plaza Independencia, que si bien constituye la escenografía clásica de las fiestas patrias, su utilización fue absolutamente innovadora. La mayoría de las secuencias transcurrieron fuera de su plano

habitual, a unos treinta metros de altura, *flotando* en el aire o apoyándose en edificios circundantes, desafiando las leyes de la gravedad, *rompiendo* el techo del espacio escenográfico. Cantos, baile, acrobacia, en el territorio más propicio del imaginario, por momentos bordeando el ilusionismo a lo Georges Méliès. Proezas expresivas tecnológicas exhibidas como muestra del *futuro venturoso del Uruguay*, algo así como la conquista del espacio exterior para las grandes potencias. Pequeños pasos para los jóvenes acróbatas, un gran salto para la humanidad (uruguaya). Una excelsa iluminación por medio de contrastes de luces y sombras que iban resaltando las apariciones cuasi oníricas de cada escena transitando de un lado al otro el cielo oscuro de la plaza, contribuyeron a otorgarle ese cariz novedoso. Cabe precisar que era la primera vez que la Fura se presentaba en Uruguay, y tampoco había antecedentes del género de compañías locales ni de espectáculos de otros elencos extranjeros por lo que este lenguaje artístico era muy impactante en el país.

Además de su presencia en el espectáculo como un todo, esto se puede ejemplificar en pasajes concretos, tales como la escena inicial ya referida: esa especie de nave espacial que representó al big-bang pareció extraída de una película de ciencia ficción. A esto refiero cuando destaco la importancia del *kit* básico, traído desde el exterior, pero que se articula con lo local. También la utilización de ensamblajes híbridos (*cyborgs*) de humanos, no humanos y tecnología, en secuencias tales como la interpretación de la canción *Río de los pájaros pintados* por la soprano Marianne Cardoso. Ella representó a una especie de figura híbrida de mujer-pájaro, puesto que se transportó movilizando grandes alas de un vestido con los colores de la bandera nacional. O cuando sonó *Mi tierra en invierno*, de Zitarrosa, acompañando una cabalgata al paso de un huesudo «caballo» accionado por zancos humanos en sus extremidades inferiores combinado a una estructura metálica en el tronco del cuerpo. También la payadora Mariela Acevedo que interactuó con una contraparte virtual, un artista que replicó en directo desde Cataluña a través de su cara proyectada en una bola gigante —otro artefacto innovador del *kit básico*— y por lo cual se la denominó «primera payada intercontinental». El carácter innovador de la ejecución de estas canciones y géneros: *A redoblar*, el tango *La cumparsita*, el candombe, fusionados con electrónica. *Río de los pájaros* en versión ópera-rock, el tango danzado verticalmente sobre las paredes de la Torre Ejecutiva. Todo esto contrasta fuertemente con el *modus vivendi* de la mesocracia uruguaya. La imagen del (pasado)-presente-futuro que propuso esta *performance* política es otra: un estallido de colores y sonidos, un ritmo vertiginoso entre escena y escena, jóvenes dinámicos poniendo en riesgo sus cuerpos para contar *nuestra* historia de otra manera. Incluso una payadora en un columpio improvisando su arte —algo nunca imaginado—. Quienes se subieron a

esas particulares estructuras son la nueva generación de artistas nacionales, no fue la Fura. Esta proporcionó el *kit*, pero los protagonistas fueron los y las acróbatas locales.³

La elección de una compañía extranjera para narrar performáticamente la peripecia histórica de una comunidad nacional no generó polémicas en la esfera pública. Nadie lo señaló como una persistencia poscolonial. La era de la globalización ha sido caracterizada por el desdibujamiento de las fronteras nacionales y la emergencia de lo posnacional. El trabajo continuo de reafirmar la comunidad imaginada nacional en esta época ya no se plantea en oposición a un otro foráneo. Más bien ocurre lo contrario, una nación avanzada hoy día se considera a aquella que es cosmopolita pero que mantiene su color local.

Conclusiones

La política y la cultura se entrelazan estrechamente cuando la política cultural es pensada desde un enfoque socio-semiótico. Este artículo procuró analizar las grandes trazas de sentido identificadas en el acto central de la conmemoración oficial del Bicentenario uruguayo efectuado en 2011. La producción ejecutiva de esta performance política estuvo a cargo del gobierno nacional conducido por el progresismo, más allá del papel desempeñado por La Fura dels Baus.

Lo denotado ese 10 de octubre transcurrió por los motivos elementales generales habituales del mito de la nacionalidad uruguaya: la independencia, Artigas, la democracia. Lo connotado fue más sutil: Artigas, sí, pero no cualquiera, sino el de la quinta de la Paraguaya y el Artigas-Yáñez, no el Artigas-Blanes ni el Zanelli (por más que estuviera allí). La democracia sí, pero en particular la que el redoble del *pueblo movilizado* recuperó en los ochenta. El formato seleccionado también connotó variaciones. El tradicional desfile de escolares y militares fue desplazado por el arte performático innovador, música, canciones, acrobacia, sorpresa, fricción, desde el sello disruptivo de la estética *furera*.

Un primer gran núcleo de intervención socio-semiótica remitió al pasado reciente por sobre el lejano, apostando a la resignificación del mito democrático en clave participativa y popular. El Uruguay imaginado resultante de ese espejo de *lo mejor de los doscientos años* propuso reflejar una sociedad civil movilizada y comprometida, que prioriza lo colectivo por sobre lo individual, en concordancia con los valores de la justicia social y resistencia antidictatorial de la tradición del Frente Amplio previo al acceso al gobierno. Tales ideales no se representaron como exclusivos de dicha tradición

³ La dimensión de género y la diversidad cultural en sentido amplio no se analizan aquí porque requerirían un artículo específico.

partidaria, sino inherentes a toda la comunidad imaginada nacional. El segundo gran núcleo de intervención socio-semiótica colocó el foco en el presente-futuro y en el imaginario de la modernidad asociado a la innovación tecnológica, más conectado con la condición *progresista* del partido gobernante que con la tradición socializante del frenteamplismo histórico. Este núcleo de significaciones representó a un Uruguay *emprendedor* con la apuesta al riesgo como valor más destacado, nuevamente, como un atributo de toda la comunidad nacional antes que exclusivamente del partido gobernante.

Según Alexander (2006), un indicador importante del acierto de una performance política se puede estimar en la reacción de la audiencia si la acepta como creíble. Desde este estudio no es posible plantear conclusiones categóricas al respecto puesto que colocó el foco en el análisis de la producción significativa. Dado que el examen de la recepción es muy dificultoso metodológicamente, requiere otra investigación específica. No obstante, las fuentes consultadas dan cuenta de una gran concurrencia y participación efusiva del público. También una destacada repercusión mediática, tanto en redes sociales, como en medios convencionales, incluidos diarios como *El País* y *El Observador*, que reconocieron al día siguiente las virtudes de lo representado.

Desde la perspectiva de esta investigación, como conclusión más relevante, se puede sostener que lo analizado da cuenta de una inflexión importante en la performatividad estatal relativa a conmemoraciones nacionalistas. Para confirmar esto se requieren estudios comparativos de mayor aliento, por ejemplo, entre lo ocurrido en el primer centenario y esta performance política. También es necesario preguntarse sobre cuáles fueron los legados, qué ocurrió a posteriori con este giro transformador en la política cultural uruguaya contemporánea. Valgan como ejemplos de lo mucho que resta por investigar asociado a esta temática desde este campo de estudios.

Referencias bibliográficas

- Achugar, M., Fernández, A., y Morales, N. (2014). La dictadura uruguaya en la cultura popular: Recontextualizaciones de «A redoblar». *Discurso & Sociedad*, 8(1), 83-108.
- Andacht, F. (1996). *Paisaje de pasiones: Pequeño tratado sobre las pasiones en mesocracia*. Fin de Siglo.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE.
- Alexander, J. (2006). *Social performance, symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. Cambridge University Press.
- Alexander, J. (2011). *Performance and power*. Polity Press.

- Álvarez, S., Dagnino, E., y Escobar, A. (2008). Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina. En *Culturas en América Latina y el Perú: Luchas, estudios críticos y experiencias* (pp. 15-58). Programa Democracia y Transformación Global.
- Barthes, R. (1983). *Elementos de semiología*. Imago.
- Bicentenario Uruguay. (2011) *La Fura dels Baus en Bicentenario Uruguay* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pyLC9Nb7uNM&t=2053s>
- Bourdieu, P. (2000). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.
- Citro, S. (2017). Cuando «los descendientes de los barcos» comenzaron a mutar: Corporalidades y sonoridades multiculturales en el bicentenario argentino. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 12(1), 53-75.
- Connerton, P. (1993). *Como as sociedades recordam*. Celta.
- De Giorgi, A. (2021). De la alta cultura a las batallas culturales: Paradigmas en disputa en políticas culturales. *Políticas Culturais em Revista*, 14(1), 290-312.
- Demasi, C. (2004). *La lucha por el pasado: Historia y nación en Uruguay (1920-1930)*. Trilce.
- Durkheim, E. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.
- Kacprzak, K. (2016). Relaciones entre las técnicas audiovisuales y el teatro en las obras de la Fura dels Baus y de Krystian Lupa. *Telondefondo*, 23, 202-216.
- Kertzer, D. (1988). *Ritual, politics and power*. Yale University Press.
- Margulis, M. (2014). *Intervenir en la cultura: Más allá de las políticas culturales*. Biblos.
- Ollé, A. (2010). La Fura dels Baus y la obra de arte total. *Minerva*, 13, 82-86.
- Pinheiro, F. (2002). Interdisciplinarietà artística e la Fura dels Baus: Outras dimensões em performance. *Teatro Trascende*, 11, 48-51.
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo.
- Rubim, A. (2019). Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina. *Políticas Culturais em Revista*, 12(1), 260-283.
- Rufer, M. (2012). De las carrozas a los caminantes: Nación, estampa y alteridad en el Bicentenario argentino. En M. Rufer (Coord.), *Nación y diferencia: Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (pp. 151-186). Itaca.
- Strinati, D. (1999). *Cultura popular: Uma introdução*. Hedra.
- Torello, G. (2011, 15 de diciembre). Ahora bajo techo: Carlus Padrissa, director de La Fura dels Baus que vuelve a Montevideo con la ópera Orfeo y Eurídice. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/12/ahora-bajo-techo/>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI.
- Xu, B. (2011). Grandpa Wen: Scene and political performance. *Sociological Theory*, 30(2), 114-129.