

Acciones performáticas durante la posdictadura uruguaya. Aproximación al grupo Moxhelis desde la Filosofía del Teatro¹

PÉREZ MEZZADRA, Damián /Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), Uruguay - damianperezmezzadra@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: Performance - Posdictadura uruguaya - Moxhelis - Filosofía del Teatro

> **Resumen**

En estas jornadas presentaré las circunstancias sociales, históricas, políticas y culturales que propiciaron el surgimiento del grupo de performance Moxhelis en el Uruguay de comienzos de los años noventa, con la finalidad de comprender cuáles fueron las distintas variables que se conjugaron para que un grupo de jóvenes encontraran un terreno fértil para la exploración interdisciplinaria de diversos campos del arte que canalizaron a través de la formación de un colectivo de teatralidad performática. Desde el enfoque de la Filosofía del Teatro y de una de sus disciplinas derivadas, el Teatro Comparado, describiré la coyuntura política-histórica de la transición democrática que se inicia el primero de marzo de 1985 con la recuperación de las instituciones y la asunción del presidente Julio María Sanguinetti, entendiéndolo que dicha transición se extendió durante todo el período de su primer mandato, hasta marzo de 1990, en que asume el segundo gobierno democrático de la posdictadura con el presidente Luis Alberto Lacalle de Herrera. Es en este segundo período de comienzos de los noventa en que nace Moxhelis, cuyo surgimiento está en consonancia con los acontecimientos territoriales que se estaban dando en el país, así como también con un ambiente de época que se podía percibir en la región y en el mundo.

> **Presentación**

Antes de empezar, mis felicitaciones a todas las instituciones organizadoras de este evento por estar cumpliendo el trigésimo aniversario de las Jornadas de Teatro Comparado, por el esfuerzo, la dedicación

¹ La investigación que da origen a los resultados presentados en la presente publicación recibió fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación bajo el código POS_NAC_2023_1_177992.

y buena voluntad con que llevan a cabo, desde hace tanto tiempo, el desafío de construir espacios de intercambio de conocimientos y experiencias. Por lo que, agradezco enormemente que me permitan participar de esta instancia.

Hoy se están cumpliendo cuarenta años de las Elecciones Generales en el Uruguay, celebradas el 25 de noviembre de 1984. Aquellas elecciones presidenciales significaron el retorno a la democracia luego de casi doce años de dictadura civil-militar, iniciada en la madrugada del 27 de junio de 1973 cuando el presidente, Juan María Bordaberry con el apoyo de las Fuerzas Armadas, disolvieron las cámaras parlamentarias.

A partir del 1 de marzo de 1985, con la asunción del mandato del Dr. Julio María Sanguinetti, se inició un tiempo de transición democrática, en el que el término "transición" debe ser destacado para comprender que no se trataba de una plena democracia porque todavía se mantenían mecanismos de control, represión y persecución, especialmente enfocados sobre una parte de la juventud, forjándose una sensación de incertidumbre en la sociedad en cuanto a la recuperación total de las libertades. En este sentido, solamente acotar las razias perpetradas por el Ministerio del Interior.

En estas jornadas presentaré las circunstancias sociales, históricas, políticas y culturales que propiciaron el surgimiento del grupo de performance Moxhelis en el Uruguay de comienzos de los años noventa, con la finalidad de comprender cuáles fueron las distintas variables que se conjugaron para que un grupo de jóvenes encontraran un terreno fértil para la exploración interdisciplinaria de diversos campos del arte que canalizaron a través de la formación de un colectivo de teatralidad performática.

Desde el enfoque de la Filosofía del Teatro y de una de sus disciplinas derivadas, el Teatro Comparado, describiré la coyuntura política-histórica de la transición democrática que se inicia el primero de marzo de 1985 con la recuperación de las instituciones y la asunción del presidente Julio María Sanguinetti, entendiendo que dicha transición se extendió durante todo el período de su primer mandato, hasta marzo de 1990, en que asume el segundo gobierno democrático de la posdictadura con el presidente Luis Alberto Lacalle de Herrera. Es en este segundo período de comienzos de los noventa en que nace Moxhelis, cuyo surgimiento está en consonancia con los acontecimientos territoriales que se estaban dando en el país, así como también con un ambiente de época que se podía percibir en la región y en el mundo. Por un lado, abordaré los antecedentes inmediatos de teatralidades liminales y performáticas que sucedieron en Uruguay en los años previos a la gestación de Moxhelis y, por otro lado, las experiencias artísticas extranjeras que influenciaron en los procesos de creación del grupo, especialmente heredados de Francia. No obstante lo expresado, también me apoyaré en la Sociología del Teatro con la intención de comprender ese período singular del país que, en términos generales, se

puede catalogar bajo los titulares de: transición democrática, posdictadura e instauración del liberalismo económico en la región.

Desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro, Jorge Dubatti (2012) expresa que:

La Sociología del Teatro aplica a los estudios teatrales los saberes de las Ciencias Sociales, esto es, la consideración del teatro como una práctica de grupos sociales;

La Filosofía del Teatro define el teatro como un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético (pp. 23-24)

Es así que esta presentación es el resultado de una imbricación entre la Filosofía del Teatro y la Sociología del Teatro para explicar, a través de la descripción de una serie de acontecimientos y la reflexión argumentativa sobre los mismos, el surgimiento de Moxhelis.

> **Transición democrática: Montevideo Agoniza**

Lo que estaba aconteciendo en los años previos al nacimiento de Moxhelis en el ámbito cultural uruguayo son fundamentales para comprender su gestación. El año 1985 es un año clave, no solamente por la recuperación de la democracia, sino también porque una nueva generación de jóvenes comenzó a manifestarse artísticamente en ámbitos subterráneos, marginales, alternativos a lo hegemónico de ese momento. En este sentido, es necesario vislumbrar que el dominio cultural entre los jóvenes uruguayos de los primeros ochenta, oscilaba entre la música tropical, el canto popular y el rock argentino de mayor difusión radial.

Sin embargo, en los últimos dos años de la dictadura uruguaya se estaba gestando una movida de rock uruguayo subterráneo que no se vinculaba con la cumbia, tomaba distancia estética y lírica con el rock argentino y aunque demostraba respeto al canto popular, especialmente a sus representantes más icónicos como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños, no sentían el embanderamiento político partidario como una necesidad expresiva, en todo caso, lo político se patentaba en el enfoque sobre el mundo que tenían desde una mirada generacionalmente joven (Carbone & Forlán Lamarque, 1987). Las primeras bandas de rock uruguayo de esta nueva generación serían El Cuarteto de Nos, Los Estómagos y Los Traidores, a los que se sumarían luego una lista más extensa con Zero, Los Tontos, La Tabaré Riverock Banda, Neoh 23, ADN, Ácido, Franco Francés, Zona Prohibida, Cadáveres Ilustres, El Puti Club, La Chancha Francisca, Guerrilla Urbana, Níquel, Resortes Reflexivos, Cross, Alvacast, entre las principales. En 1985 se publica el disco *Tango que me hiciste mal* de Los Estómagos y la ensalada *Graffiti* con varios grupos, cuyo nombre homenajeaba al local ubicado en el barrio de Carrasco en el que

solían presentarse muchas de estas bandas. La presentación de este disco compilatorio que servía como muestrario del nuevo rock naciente se hizo en un recital colmado de público en el Teatro de Verano, el 24 de diciembre de 1985. No obstante lo cual, el furor y la caída se produjo en un lapso sumamente breve (Couto & Martínez, 1988). Hacia 1989, la mayoría de las bandas se habían disuelto permanentemente o no editaban discos o algunas de ellas retomarían su carrera discográfica muchos años después.

Los devenires de cada una de las tres bandas estandartes de este resurgimiento popular del rock uruguayo en ese período de fines de la década de los ochenta son elocuentes en este sentido: El Cuarteto de Nos editó *Canciones del Corazón* (1989) y no volvieron a publicar hasta cinco años después con el regreso exitoso del *Otra Navidad en las trincheras* (1994); Los Traidores se separaron en 1988 luego de editar el homónimo *Traidores* conocido como el “disco negro”, regresarían brevemente con un disco en vivo, *La lluvia ha vuelto a caer* (1991), y recién con un disco de nuevas canciones en la mitad de la década de los noventa, *Radio Babilonia* (1995), es decir, siete años después de su último disco en estudio; y finalmente, la banda insignia de toda esta generación, Los Estómagos, se disolvió con un recital de despedida en el Cine Cordón que resultó emblemático en la historia del rock uruguayo, un 25 de agosto de 1989. Estos últimos reencarnados en Buitres Después de la Una, presentándose por primera vez en diciembre de 1989 con dos recitales en el pub Laskina (Cavern, 2015). Los inicios de los noventa fueron áridos para la cultura joven uruguaya. En aquel momento, en el rock uruguayo se hablaba de una “generación de hermanos menores” que con una postura más hedonista que sus antecesores, pretendían explorar los límites de las libertades restringidas en los ochenta (Linacero, 2017). En este sentido, dicha exploración de las libertades tenía una conexión particular con el consumo de drogas (marihuana y cocaína), el alcohol y la desinhibición sexual (Cavern, 2015; Linacero, 2017).

Por otra parte, en el ámbito audiovisual, el cine uruguayo estaba nuevamente en su historia “renaciendo”, es decir, intentando posicionarse en el mercado cultural a pesar de las dificultades que implicaba una baja cantidad de producciones audiovisuales que no colmaban las expectativas de los espectadores. Álvaro Lema Mosca (2023) en su libro *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*, resultado de su tesis doctoral, denomina “Momento de transición” al período 1979-1992 y “Estructuración de la industria” al lapso 1993-2000.

Hay dos documentales superlativos por su calidad testimonial que sirven para obtener una mirada panorámica de los ochenta democráticos (1985-1989) y de los noventa liberalizadores: por un lado, *Mamá era punk* (1988) de Guillermo Casanova y, por otro lado, *Amarillo* (2022) de Eduardo Lamas. *Mamá era punk* es un documental de época, es decir, Casanova registró lo que estaba sucediendo en su tiempo y lugar. Allí se puede observar las inquietudes de un sector de los jóvenes, aquellos justamente

más vinculados con la contracultura, los movimientos anti-razia, el rock uruguayo, las revistas subte (fanzines) y los estudiantes liceales desencantados -prontamente- de la nueva democracia. Entre los testimonios de figuras actualmente conocidas a nivel local se pueden ver declaraciones de: Andy Adler (músico), Lalo Barrubia (poeta y performer), Gabriel Peveroni (periodista y dramaturgo), Fernán Cisneros (periodista), Los Estómagos (banda), Pedro Dalto (cantante, dibujante y escritor) y Rafael Bayce (sociólogo). El mediometraje documental en su brevedad exhibe con intensidad el grado de desilusión, desesperanza y apatía con el sistema político y cultural de aquellos jóvenes que intentaban construir mecanismos de expresión propios y, sin embargo, se encontraban con un país peligroso para ellos mismos porque ser joven connotaba poseer "apariciencia delictiva".

En el caso del documental *Amarillo* (2022), este registra lo acontecido en la discoteca homónima hace más de veinte años atrás, ubicada en Av. General Rondeau esquina Gral. Luna. La película dirigida por el cineasta Eduardo Lamas y producida por el poeta y *performer* Gabriel Richieri, posee un tono auto-referencial porque ambos fueron parte del grupo de cinco socios que se embarcaron en la aventura de llevar a cabo la propuesta de Amarillo como un centro nocturno cultural en el que se presentaron una gran diversidad de artistas de distintos campos como la literatura, el teatro, la performance, la danza, el video-arte y la música. El boliche Amarillo tuvo una duración fugaz, sin embargo, su repercusión en el ámbito cultural trascendió su propia existencia, convirtiéndose en un espacio mítico de culto dada la cantidad de artistas célebres que se presentaron en aquel lugar. El filme *Amarillo*, en tanto documental, muestra un variado material de época, archivado por Lamas durante dos décadas, como testigo privilegiado de lo que acontecía allí, mientras que la cinta en su rol ensayístico expone una serie de entrevistas actuales a los artistas partícipes de aquella movida cultural, así como también a sus socios de otrora, en el que meditan sobre las circunstancias históricas, sociales y culturales del Uruguay de principios de los noventa. A lo largo del metraje se va construyendo un discurso reflexivo y crítico sobre las dificultades que implicó la restauración democrática de 1985, luego de una dictadura de casi doce años, en el que la juventud sufrió un lento pasaje hacia el encuentro de espacios de libertad. La segunda mitad de los ochenta, con la democracia recuperada, sin embargo, mantuvo la sensación de opresión en las calles, más que válidas, por cierto, si se piensa en las razias perpetradas por el Ministerio del Interior en el primer gobierno de Julio María Sanguinetti, entre 1988 y 1989, y en cómo se mantuvieron los aparatos de inteligencia y vigilancia de la dictadura, de acuerdo a todo el material develado en 2023 en los Archivos del Terror de Uruguay. Es así que el film *Amarillo* no solo documenta en parte cómo fue su existencia, sino que ensaya la metáfora del pasaje del gris de los ochenta a la llegada de otros colores en los noventa (Pérez Mezzadra, 2024).

En el documental *Amarillo* se puede observar una lista cuantiosa de los artistas que se presentaron en la discoteca: las lecturas performáticas de poetas como Marosa di Giorgio, Luis Bravo y Gabriel Richieri, las performances de Moxhelis, Con Perdón de los presentes, Alcidez Martínez Portillo, las actuaciones del dúo de Roberto Suárez y César Troncoso, la pianista Sylvia Meyer junto a la actriz Roxana Blanco, Graciela Figueroa y su grupo de danza Espacio, el grupo Proyecto Feedback, los discursos de Omar Freire, las actuaciones de músicos como Hot Jam, Jorge Drexler, Los Chicos Eléctricos, Buenos Muchachos, Exilio Psíquico, Supersónicos y La Hermana Menor, entre otros. Según declaraciones del propio director, quedaron fuera del documental unos treinta artistas aproximadamente que hicieron sus presentaciones en el boliche, pero que en el montaje final de la película decidió eliminar.

La revisión y el cotejo entre ambos documentales, *Mamá era punk* (1988) y *Amarillo* (2022), sirve para elaborar una narrativa sobre una parte de la juventud de esa época de la cual los integrantes de Moxhelis fueron parte. Una especie de narrativa inter-documental que expone el desaliento, la lentitud en el quehacer y la represión de los ochenta democráticos y el vigor vital que comienza a percibirse a partir del año 1992. Vale decir, que hay un pequeño lapso desértico de perspectivas de futuro que se ubica entre 1989 y 1991. Una hipótesis sobre esto es que el plebiscito de 1989 produjo una desazón de tal tenor para los jóvenes que la llamada *transición* expuso las debilidades de la democracia recuperada.

La desazón de buena parte de la juventud se profundizó en 1989 con la pérdida de las elecciones en el Referéndum sobre la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado aprobada por el Parlamento uruguayo en 1986. Mediante referéndum se intentó revocar la Ley Nº 15.848 conocida como "la ley de impunidad" que amparaba a los militares y policías a que no sean juzgados por crímenes de tortura, asesinato y desaparición forzada. Si bien en la capital se obtuvo la mayoría de los votos para la derogación, en los departamentos del interior del país predominaron los votos para el mantenimiento de la ley, por lo que el fracaso en el referéndum instaló el desánimo de buena parte de la juventud (Pérez Mezzadra, 2022).

En cuanto al ámbito teatral, en los noventa aparecieron nuevos dramaturgos que comenzaron a generar la atención de la crítica y el público. El artículo "Construcción discursiva de la *generación de los noventa* en el teatro uruguayo" de Ignacio Gutiérrez (2016) brinda un panorama del contexto del surgimiento de la generación teatral de los noventa que según su mirada se termina consolidando en la primera década del siglo XXI. La hipótesis de Gutiérrez (2016) en dicho artículo es que aquello que se denomina *generación de los noventa* es "un efecto del discurso crítico y académico (que al describirla la construye, contribuyendo notoriamente a la legitimación del lugar de los artistas que la integran en el campo teatral uruguayo de esa década)" (p. 87). El artículo brinda un profuso recorrido por los textos de otros académicos y críticos teatrales que han abordado el asunto de la teatralidad de los noventa, entre ellos: Mirza, Pignataro, Burgueño, Michelena, Arias, Goldstein, Dansilio y Braselli. Gutiérrez (2016) expone de manera subrepticia, en cada caso, sus discrepancias y coincidencias con el pensamiento de estos

autores. Lo interesante de observar es que pareciera que lo que prevalece al momento de hablar de teatro uruguayo de los noventa es el teatro de dramaturgos y directores, pero quedan olvidadas -o desatendidas- las teatralidades liminales o performáticas. En este sentido, estimo que las experiencias de El Circo, Cabaret Voltaire y Arte en la Lona en los ochentas democráticos, como también las performances de Moxhelis, Con Perdón de los Presentes, Teatro Trash y Movimiento Sexy en los noventas y principios de los dos mil, no estarían formando parte del paisaje teórico teatral uruguayo, a pesar que esta afirmación resulte injusta para ciertos -pocos- teóricos interesados en este tema. E igualmente entiendo -y subrayo- que son una minoría la que incorpora en el campo teatral uruguayo a los acontecimientos de teatralidades liminales.

1992: Caleidoscopio francés

Para comprender cómo se produce la génesis de Moxhelis hay que recuperar de la memoria un acontecimiento teatral-performático-musical que significó un parteaguas para la cultura montevideana por las repercusiones que tuvo en su momento y también por la influencia posterior que dejó una huella patente en nuestro país: *Cargo 92*.

Por medio del gobierno francés que, en aquel momento de comienzos de la década de los noventa, estaba bajo el segundo mandato de François Mitterrand (1916-1996) y en coordinación con el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Relaciones Exteriores y la alcaldía de Nantes, se ideó conmemorar los quinientos años del llamado "Descubrimiento de América" con un espectáculo múltiple, *Cargo 92*, que contaba con cuatro agrupaciones francesas: la Royal de Luxe, la compañía de Philippe Decouflé, la compañía de Philippe Genty y la banda Mano Negra.

Es así que partieron desde el puerto de Nantes, a bordo del carguero Melquíades, hacia el continente americano, desembarcando en algunas ciudades portuarias con la intención de celebración por los quinientos años: Montevideo (Uruguay), Buenos Aires (Argentina), Río de Janeiro y San Pablo (Brasil), Santo Domingo (República Dominicana), Bogotá y Cartagena (Colombia) y Caracas (Venezuela). En la noche del sábado 27 de junio de 1992, en la estación central de trenes General Artigas-AFE se produjo el recital histórico de la banda de rock-ska-punk Mano Negra, cuyo espectáculo trascendía lo musical porque presentaba elementos performáticos, circenses y pirotécnicos. En principio estaba programado un segundo recital para el siguiente día (domingo) que se canceló por la internación y operación urgente en el Hospital Británico de uno de los músicos de la banda, el bajista Jo Dahan. También en esas fechas del 27 y el 28, pero en la tarde, se presentó en el Teatro Solís, la compañía de danza contemporánea DCA (Diversidad, Camaradería, Agilidad) de Philippe Decouflé con su espectáculo *Tritón*. El lunes 29 y martes 30 actuaron los integrantes de la compañía de teatro callejero Royal de Luxe, en la Dársena 1

del Puerto de Montevideo, con su espectáculo *La verdadera historia de Francia (La véritable histoire de France)*. Como integrante de este grupo, en su función de vestuarista, venía Pascal Wyrobnik, quien sería a la postre fundador de Moxhelis. Varios días después, el 11 y 12 de julio, actuó en la explanada del Teatro Solís la última agrupación del proyecto *Cargo 92*, la compañía teatral de títeres y marionetas de Philippe Genty con el espectáculo *Derivas (Derives)* que consistía en un desfile en las inmediaciones del Solís (Pérez Mezzadra, 2020).

Como dije líneas arriba, *Cargo 92* significó un antes y después para un sector del movimiento cultural alternativo y *under* del Montevideo posdictadura, porque la presencia de los espectáculos nombrados de estos cuatro colectivos franceses ocasionó el contacto directo con nuevas estéticas, inexploradas y desconocidas, hasta ese momento en nuestro país. La influencia y herencia de este acontecimiento se puede rastrear en distintos ámbitos. En la música uruguaya, la ascendencia de Mano Negra se encuentra en la formación de bandas de rock fusión como La Abuela Coca (1992), No Te Va Gustar (1994) y La Vela Puerca (1995) y, a partir de estos, otras bandas que forman un linaje que parte de los franceses con bandas como Once Tiros (1997), Cuatro pesos de propina (2000) y Chala Madre (2003). En el libro *Nos íbamos a comer el mundo. 20 años de rock en Uruguay (1990-2009)* de Kristel Latecki (2016), se pueden encontrar declaraciones de músicos de diversos estilos musicales que van desde el reggae (Alfredo "Chole" Gianotti), el punk (Guillermo Peluffo) y el rock crudo y salvaje (Marcos "Motosierra" Fernández), entre otros, que manifiestan el impacto que significó aquel recital de Mano Negra en la estación de AFE por su fuerza expresiva en el escenario y por una perspectiva musical en la que se yuxtaponían estilos diversos. Vale decir que el influjo de la banda francesa también se sintió en el resto de Latinoamérica, incluso con bandas que ya existían pero que una vez que se popularizó el estilo sonoro del grupo liderado por Manu Chao, tomaron un camino similar, paradójicamente reivindicado el universo sonoro latinoamericano. Esto se puede evidenciar en bandas argentinas como Los Fabulosos Cadillacs y Todos Tus Muertos, mexicanas como Café Tacvba y colombianas como Aterciopelados. En el ámbito teatral, las actuaciones de la Royal de Luxe y la de la compañía de Genty, ambos con espectáculos de teatro de calle, resultaron paradigmáticos en la territorialidad uruguaya porque interpelaron la exploración en esa línea estética en el país, primero con el surgimiento de Moxhelis y luego con el de Bosquimanos (fundado por un moxheliano, Martín López Romanelli).

> ¿Gris es todo lo que hay?

La llegada de *Cargo 92* a nuestro país repercutió en el ánimo de muchos artistas locales y también de espectadores que presenciaron los acontecimientos performáticos de estos colectivos franceses. Pascal

Wyrobnik, vestuarista de la Royal de Luxe, venía en el Melquíades como integrante de la compañía, además de ser colaborador de Philippe Decouflé y de Philippe Genty como asistente. En esos días de fines de junio y principios de julio, Wyrobnik prontamente hace contacto con un grupo de uruguayos inquietos, algunos de ellos pertenecientes a las artes (danza, teatro, cine, música, literatura, artes plásticas) y otros que no (herrereros, estudiantes de profesorados de secundaria). Wyrobnik intenta en esos pocos días enterarse de qué se hacía en el campo teatral uruguayo, a lo que en esa búsqueda conoce a una estudiante de la EMAD, Daniela Luna, con la que establece un vínculo amoroso. Las conversaciones entre el francés y los uruguayos mostró un desencantamiento por el ámbito cultural del entorno por parte de estos últimos que entendían que faltaba riesgo, espíritu de búsqueda y estéticas alternativas a las hegemónicas del momento. En conversación con Pascal, contaba que:

Lo que nos dimos cuenta es que no solo el público uruguayo, en toda Sudamérica -no se si fue a raíz de la dictadura, todo eso- cuando llegamos a hacer algo que para nosotros estaba bien, pero tampoco...[gestualiza una explosión] fue como una especie, no digo de revolución, pero algo parecido. Nos dimos cuenta después, en el momento sentíamos que estábamos destapando algo.

Daniela en esta época salía de la EMAD. Tenía un grupo de amigos que estaban en el ambientón del teatro. Estaban aburridos de la Comedia Nacional. La única esperanza para ellos era El Galpón o la Comedia Nacional. Una vez que vieron lo que pasó en el Solís y en el Puerto – Royal de Lux y todo eso- como que El Galpón y la Comedia Nacional no era lo que ellos querían. Entonces decidí: "Somos cinco. Tengo una idea. Vamos a hacer un espectáculo para presentarnos, para ver si conseguimos fondo para seguir haciendo algo. (Comunicación personal, 2017)

Casi tres meses después, finalizada la gira de *Cargo 92*, Wyrobnik vuelve a Uruguay con dos objetivos: por un lado, retomar el vínculo con Luna, por otro lado, armar un grupo performático. La dupla de Wyrobnik y Luna comienza, de a poco, a juntar a las personas interesadas hacia un par de meses atrás de hacer algo novedoso para el contexto: primero cinco, luego quince, finalmente unos veinte. Un grupo heterogéneo de personas que provenían de diferentes campos artísticos, profesiones y oficios se congregaron a conformar Moxhelis: actores, actrices, artistas plásticos, poetas, fotógrafas, músicos, profesores, herrereros, realizadores audiovisuales. Los integrantes de la primera etapa de Moxhelis (1992-1994) fueron Pascal Wyrobnik, Daniela Luna, Roberto Olalde, Lito Eguren, Luis Giani, Magela Ferrero, Gabriel Richieri, Fabricio Luna, Oscar Scotellaro, Magdalena Brezzo, Fernando Tudjan, Helena Gigena, Beatriz Ojeda, Alvaro Zinno, Eduardo Cardozo, Marcelo González, Reginaldo Marciliano, Leonel Pessina, Ernesto Gillman, Lucía Sommer y Omar Santiago (Pérez Mezzadra, 2021). Los moxhelianos expusieron sus performances durante una década, desde 1992 hasta el 2002, año crucial para el Uruguay del siglo XXI dada la crisis económica, que en el caso de Moxhelis, implicó su disolución. Algunos de sus espectáculos fueron:

- El *Desfile de Primavera* (1992), con una estética retrofuturista en la rambla de Malvín;
- La performance titulada *En la Torre* (1993), realizada en la Iglesia Evangélica Alemana y en el Cabildo de Montevideo;
- Las fiestas temáticas en la discoteca Amarillo (1993-1994);
- La gira por todo el país con el desfile llamado *Las Expediciones* (1993-1994);
- La participación en la película *El Chevrolé* (1996) de Leonardo Ricagni;
- Las raves tituladas *París-Montevideo*, en la Rural del Prado (1998);
- La performance de teatro imagen, *Seis oscuridades de cuarenta segundos* (2001), en el Teatro Solís;
- El último espectáculo, *Viajes Extraordinarios* (2002).

> Un fin para un principio

A modo de resumen, esta presentación pretendió exhibir las variables que conculgaron en la formación de Moxhelis. Desde la metodología que plantea la Filosofía del Teatro se buscó describir y reflexionar sobre la serie de acontecimientos que se fueron sucediendo para que se gestara el grupo. Como dice Dubatti (2008):

Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etc.), el Teatro Comparado se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo continental, la civilización? El TC, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía (pp. 19-20)

En este sentido, he contado una serie de fenómenos culturales de la posdictadura uruguaya que sirven para comprender el marco territorial en el que surge Moxhelis. La esperanza democrática de los jóvenes supo tener hitos culturales, algunos más masivos como el festival de bandas por la publicación del disco *Graffiti* (1985) en el Teatro de Verano o los Montevideo Rock I (1986) y II (1988), como también otros mucho menos populares, aunque vistos míticamente con el paso del tiempo como *Cabaret Voltaire* (1987) y *Arte en la Lona* (1988). Sin embargo, existe cierto consenso que en 1988 ese auge se disolvió y para 1989 había una crisis porque el público no acompañaba las propuestas y los proyectos artísticos se esfumaban en el aire. Luego de un par de años de incertidumbres, reestructuración de bandas, surgimiento de otras y el impacto de *Cargo 92* en el país y en la región, los noventa finalmente comienzan para Uruguay con un poco de *delay*. Si los años de incertidumbre fueron catalizados en el boliche Juntacadáveres, la nueva explosión de acontecimientos de todo tipo de naturaleza fueron exhibidos en Amarillo. El primer lustro de la década tuvo la intensidad de comenzar con la caída de los

ochenta, subir hacia un esplendor radiante y bajar nuevamente, todo esto en cinco años. Sin embargo, esta nueva caída que se puede acotar a los años 1995 y 1996 aproximadamente, dejaron un sedimento que será alimento de lo que vendría después, en el resto de los noventa y en el primer cuarto del siglo XXI, lo cual amerita otro análisis. Moxhelis es resultado de ese proceso de transición democrática que no solo está demarcado por lo histórico y lo político, sino que también se explica por los avatares culturales de diferentes campos artísticos que estuvieron confrontándose con la ideología dominante -a nivel popular- del "Como el Uruguay no hay", "El país de las vacas gordas" y "La leyenda de Maracaná".

Bibliografía

- Carbone & Forlán Lamarque (1987). *Fuera de control*. Montevideo: Forum Gráfica Editora.
- Cavern, D. (2015). *Aquel grito. La poética de Buitres Después de la Una (1989-1998)*. Montevideo: Ed. Independiente.
- Couto & Martínez (1988). *A ritmo de rock*. Montevideo: Ed. La República.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Ed. Atuel.
- Gutiérrez Muiño, I. (2016). "Construcción discursiva de la generación de los noventa en el teatro uruguayo" en *Cuadernos del Claeh*, pp. 87-103. Montevideo: Claeh.
- Latecki, K. (2016). *Nos íbamos a comer el mundo. 20 años de rock en Uruguay (1990-2009)*. Montevideo: Ediciones B.
- Lema Mosca, A. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Montevideo: Sujetos Editores.
- Linacero, D. (2017). *Canciones al Viento. La arquitectura en la poética de La Trampa (1991-2008)*. Montevideo: Ed. Independiente.
- Pérez Mezzadra, D. (2020). "Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso En la Torre. *Revista [sic]* (25), pp 61-67. <https://doi.org/10.56719/sic.2020.25.86>
- Pérez Mezzadra, D. (2021). *Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo (1992-1994)*. Estudio de los casos *En la Torre* y *Las Expediciones*. Tesis de maestría. Montevideo, FHCE-Udelar. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12008/37023>
- Pérez Mezzadra, D. (2022). "Grupo de performance Moxhelis (1992-2002)" en *El teatro y la producción de conocimiento: Memorias de las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, 2021*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- Pérez Mezzadra, D. (2024). "El espectador liminal: en la intersección entre el espectador real, histórico y voluntario desde el enfoque de la Filosofía del Teatro. El caso de Eduardo Lamas como realizador audiovisual de Moxhelis". VI Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD. www.youtube.com/watch?v=ayRymu3iP18&list=PL4DR6HFXStLYb2bySYCBQMAfp4Qu0-L4&index=5