

La poética del viento. A propósito del libro *De la calle al mundo. Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta* (Libonati y Serna, 2021)

 Malala González

Quiebre, ruptura, innovación, aéreo, arcaico, movimiento, destreza, baile, acción, cuerpos y espacio no delimitado podrían ser núcleos sémicos que se desprenden de aquella “poética del aire” sobre la que Adriana Libonati y Alcira Serna -autoras del libro en cuestión- indagan y reconstruyen a propósito del grupo Fuerza Bruta. Quien haya visto una puesta en escena de dicha agrupación teatral sabrá que poco de estar sentad^x en una butaca tienen sus propuestas artísticas. Por el contrario, el zigzagueo entre lxs performers será parte de la experiencia de lxs espectadorxs asistentes, en una espacialidad colmada por estímulos musicales y sonoros, kinestésicos y sinestésicos, lumínicos y proxémicos en una atmósfera recreada en 360°.

Ahora bien, para abordar la trayectoria grupal y dar cuenta puntualmente de tres de sus producciones espectaculares —*Wayra Tour* el desfile de clausura de los festejos del Bicentenario Nacional y la inauguración de los Juegos Olímpicos de la Juventud— las autoras comienzan contextualizando los orígenes de Fuerza Bruta (desde La Organización Negra hasta De La Guarda, pero también contemplando y retomando otros antecedentes teatrales como el circo o la pantomima) y van definiendo de a poco en qué consiste esa poética grupal y cuáles son sus principios constructivos. Después de detenerse y reconstruir los tres casos espectaculares, Libonati y Serna retoman y recopilan repercusiones periodísticas de los eventos para, finalmente, indagar acerca de los modos de circulación y consumo que el grupo ha sabido desplegar internacionalmente y así pensarlo como marca o producto artístico *glocal*. De esta manera, el libro se compone de varias aristas analíticas que permiten contemplar instancias de producción, distribución/circulación y consumo desarrolladas en cada una de las producciones mencionadas.

A partir del relato construido en 79 páginas, contextualizado en tiempos de pandemia y emergencia sanitaria mundial ocasionada por el virus COVID-19, me interesa detenerme en tres aspectos que, considero, son clave para entrarle al análisis y a las hipótesis que proponen las autoras: 1) La posibilidad de romper con las convenciones teatrales espaciales; 2) La condición

exportable de sus producciones, en tanto giras internacionales y 3) La relación hombre-mundo y la idea de prototipo social desplegada físicamente.

Sobre el primero, me interesa destacar que la condición espacial es un tópico que rodea a toda la trayectoria grupal, ya sea por características *intra* como *extraescénicas*, y que es un factor clave para abordar su poética. Por un lado, cómo el espacio al interior de la escena construida es lo que habilita esa participación ritual aludida y examinada por las autoras. Sin platea —aun cuando en algunos sucesos los palcos sí hayan estado presentes— la invitación a estar parad^x y a deambular sobre el escenario —que en estos casos se trata de todo el espacio— es parte inherente de la identidad artística de Fuerza Bruta. Al mismo tiempo, la sorpresa y provocación del público en movimiento, también es animada por la música y el baile del acontecimiento, en tanto invitación-advertencia de que algo de estos rasgos participativos estarán presentes al asistir. En este sentido, lo espacial se vuelve un ingrediente causal de asistencia y no casual, en tanto espacio escénico vuelto atmósfera no delimitada. Mientras que, hacia el exterior, el espacio teatral contenedor de las propuestas también resulta significativo. La ciudad intervenida en *Bicentenario* y *Olímpicos* ha sido constitutiva de la escena adquiriendo otros niveles semánticos según y durante cada ocasión, respectivamente. Ya sea desde sus calles cortadas durante la celebración del Bicentenario Nacional (en 2010) para que pasaran las carrozas, o los alrededores de la Plaza de la República y su Obelisco (en 2018) esa misma porción urbana devino escenario delimitado y en telón de fondo significativo, cobrando así un sentido espacial yuxtapuesto en cada intervención. Ahora bien, es interesante observar que en ninguna de estas dos ocasiones —a diferencia de los inicios de La Organización Negra— se intentó a apelar a una interpelación de espectadorxs desprevenid^xs sino que, por el contrario, la acción fue previamente anunciada generando en el público asistente una expectativa e invitación a participar —incluso— de una celebración mayor. En el caso de *Bicentenario* y sus carrozas monumentales avanzando por las calles del microcentro de la ciudad, sorprendieron de manera singular, puesto que era la

primera vez que Fuerza Bruta participaba de un acontecimiento de arte público de tal magnitud, generando la clausura celebratoria de dichos festejos. Mientras que en *Olimpicos*, con el claro antecedente de aquel Bicentenario, y sumado al reconocimiento obtenido sobre su estética grupal a partir de esa intervención, se podría conjeturar que el público asistente ya podía advertir en ese evento inaugural cierto suceder artístico sobre el propio monumento. De algún modo, estas dos intervenciones urbanas —de encargo oficial— han legitimado el quehacer artístico grupal, favoreciendo y fortaleciendo la posibilidad de desplegarse en escenarios monumentales.

En cuanto al segundo aspecto, el carácter exportable de los espectáculos a partir del cual han logrado expandirse y viajar por diferentes países, resulta relevante lo que proponen las autoras acerca de lxs espectadorxs como partícipes de una franja mediática mundial. Franja que, observan, les vuelve homologables entre sí a partir de determinadas características estudiadas. Esto se vuelve muy interesante para reflexionar en torno a ese consumo y participación que propone el grupo en sus diferentes presentaciones internacionales, a partir —incluso— de la difusión y divulgación que sus consumidorxs despliegan en redes sociales. Ciertas condiciones de la experiencia teatral de Fuerza Bruta en *Wayra Tour* se emparentarían con las propias de un recital musical y con el comercio de *merchandising*, que se articularía con la hipótesis de la no palabra sobre la escena, en tanto propuesta *glocal* examinada por las autoras ¿Será entonces que lo que “suena” (no verbal) dentro de la escena es lo que la vuelve universal o posible de ser reconocida en diferentes lugares del mundo? ¿Qué lenguaje multimedial se habilita en esta poética para ser transportable a todas partes? ¿Quiénes son esos sujetxs que consumen sus obras, habría unx espectadorx adolescente y joven que funcionaría como “espectadorx modelo ideal”? De algún modo, sin un logos explícito sobre la escena, la poética conforma un modo de hacerse comunicar en todas partes, apelando a otros posibles sentidos.

Y sobre el tercer aspecto a destacar, me interesa retomar esa figura o prototipo de “hombre” de traje blanco *rompeparedes*, que corre sobre una cinta eterna, en tanto momento analizado dentro del espectáculo *Wayra*. Algo de ese hacer y deshacer infinito del cuerpo individual y social, muy cargado de significancias, invita a reflexionar sobre lo contemporáneo. Logrando derribar todas las barreras y obstáculos que, lejos de inmovilizarlo, lo hacen correr aún más, este sujeto va potenciando la escena, avanzando en velocidad, riesgo y destreza, generando así un virtuosismo para quienes lo miran desde abajo en los alrededores de la pasarela. Una secuencia desgastante, violenta, perturbadora en tanto disciplina y entrenamiento físico exigido. Un cuerpo-máquina que se cansa pero no se rinde logrando, tal cual explican las autoras, perforar el espacio y volverse central. Luego, y mediante la estructura de secuencias disyuntivas, esta escena autónoma queda detrás para dar lugar a otro universo, el de lo etéreo y también acuático que la mega-pileta —ahora arriba de lxs espectadorxs— trae consigo, en tanto calma, en tanto cambio posible. ¿Qué sería entonces de esa relación sujetxs-mundo sin ese otro lado, sin ese otro momento desde el cual fuera posible volver a nacer? Modos de pensar la escena, las secuencias, los cambios espaciales y, por qué no, los modos de ver(nos) en el mundo.

Para concluir, huelga decir que siempre que se publica un estudio sobre un grupo de teatro —en este caso de Argentina— se está colaborando en materia de investigación para la posteridad, engrosando el acervo y registro de nuestro patrimonio cultural teatral. Abordar y reconstruir trayectorias o fenómenos teatrales efímeros genera posibilidad de evocación, legitimación y reconocimiento de dichas estéticas y poéticas desarrolladas. Así, Libonati y Serna nos permiten detenernos en recorridos, imágenes, sensaciones, formas de contar esta poética del aire, del viento que sopla Fuerza Bruta, un modo de capturar —a contrapelo— esa condición efímera y bien teatral. ¡Buena lectura!