

# Hagamos la transición: sobre lo liminal en *Ruido, ¿cuál es tu veneno?* de Bruno Acevedo Quevedo



Sabrina Speranza Signorelli

Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático “Margarita Xirgú” (EMAD) / Junta Nacional de Drogas (Área de Prevención), Uruguay  
sabinasperanza.sig@gmail.com

Fecha de recepción: 20/08/2019. Fecha de aceptación: 15/09/2019.

## Resumen

*Ruido* es una experiencia teatral en la cual espectar implica moverse y transpirar al ritmo de la música electrónica; los cuerpos en contigüidad se confunden y los signos se multiplican. *¿Cuál es tu veneno?* busca complejizar la generalización y estigmatización en torno al uso de drogas. La pregunta es amplia y los personajes la van respondiendo de diversas formas, en torno a sustancias, sí, pero también en torno a vínculos, deseos, angustias y frustraciones. Lo liminal se manifiesta no sólo en el entrecruzamiento de diferentes códigos artísticos (el audiovisual, la música en vivo y los códigos teatrales), sino también de posicionamientos éticos y políticos.

## Palabras clave

*Ruido* ¿Cuál es tu veneno?  
Acevedo Quevedo  
liminalidad  
fiesta electrónica  
drogas

## Let's make the transition: Liminality in Bruno Acevedo Quevedo's *Ruido, ¿cuál es tu veneno?*

## Astract

*Ruido* is a theatrical experience in which spectatorship involves moving and perspiring to the rhythm of electronic music; the bodies in contiguity get confused and the signs are multiplied. *¿Cuál es tu veneno?* seeks to problematize generalizations and stigmatizations regarding drug use. It is an open question and the characters seem to answer it in different ways, some of which concern drugs and others concern relationships, desires, angsts and frustrations as well. Liminality appears not only at the crossroads of different artistic codes, but also between ethical and political points of view.

## Keywords

*¿Cuál es tu veneno?*  
Acevedo Quevedo  
liminality  
rave party  
drug

Tras milenios de uso festivo, terapéutico y sacramental,  
los vehículos de ebriedad se convirtieron en una destacada empresa científica,  
que empezó incomodando a la religión y acabó encolerizando al derecho,  
mientras comprometía a la economía y tentaba al arte  
(Escohotado 1998: 26 en Suárez y Rossal 2016: 10)

El arte tentado responde y hace *Ruido* a través de la dramaturgia y puesta en escena de Bruno Acevedo Quevedo. Obra ganadora del certamen “Noveles y notables” del Centro Cultural de España en Montevideo, que fue estrenada en junio de 2018 en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís, contó una primera temporada de seis funciones y luego pasó a la sala Tractatus en el mes de noviembre con cuatro funciones más. Entre otras instituciones, fue apoyada por la Junta Nacional de Drogas (JND) y seleccionada como evento central del Día Internacional de Lucha Contra el Uso Indebido y Tráfico Ilícito de Drogas de Naciones Unidas, en una función en la cual se invitaron a organizaciones juveniles y se realizó un foro de discusión con expertos en la temática.

En base a los estudios realizados por Ileana Diéguez, me interesa analizar la condición liminal que habita en *Ruido*, ¿cuál es tu veneno?, en la cual no solo se cruzan diferentes códigos artísticos: el audiovisual, música en vivo y los códigos teatrales, sino también posicionamientos éticos y políticos en relación con circunstancias sociales. De hecho, la JND presenta la obra como oportunidad para el debate sobre el tema drogas. Lo liminal aparece así como “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (2014: 24). Tomado del estudio de Turner sobre ritos de pasajes, la noción de liminalidad elude los sistemas de clasificación; según Diéguez, pone en cuestionamiento los estatus y jerarquías y se configura por tanto como antiestructura (2014). En este sentido, son dos los ritos atravesados por la condición liminal, el hecho teatral en sí y la fiesta electrónica que crea y recrea la obra.

El texto dramático comienza con una referencia a la definición del término ruido. Pretende generar repercusiones sobre los vínculos entre las personas y las sustancias, en una noche particular, que también, como en un loop, podría ser cualquier noche. En la sinopsis de difusión de la obra nos encontramos que:

Pablo y Micaela pertenecen a una familia de clase media en pleno conflicto matrimonial. En su cumpleaños veintitrés, Pablo invita a su hermana a una fiesta electrónica en algún galpón de la ciudad. Esa noche deciden tomar pastillas de éxtasis. Un productor corrupto y un periodista sensacionalista discuten toda la noche sobre su futuro. Dos jóvenes, un dealer y una cocainómana enfrentan su mayor miedo: el no ser escuchados. Es una noche donde puede pasar todo o puede que no pase nada.

Al estreno de la obra, dedicada “A mi amigo, Nicolás”, le precede una serie de acontecimientos sociales que pusieron a las fiestas electrónicas en el foco público: el año anterior habían muerto cinco jóvenes en una fiesta electrónica en Buenos Aires, lo que habría llevado a las autoridades de ese país a pensar en prohibir este tipo de eventos (cfr. <https://www.lanacion.com.ar/1890730-piden-que-se-prohiban-las-fiestas-electronicas-en-buenos-aires>). A su vez, en nuestro país, meses antes del estreno, una joven de 22 años muere luego de asistir a una fiesta electrónica y hacer uso de drogas de síntesis. Las drogas sintéticas son sustancias psicoactivas consideradas ilegales y no terapéuticas, producidas en laboratorios clandestinos por síntesis química a partir de componentes no naturales e industriales (a diferencia de aquellas elaboradas a partir de principios vegetales a las que a lo sumo se le agregan reactivos comunes como acetona o ácido sulfúrico). En el grupo de las drogas psicoactivas de síntesis clandestina se destacan dos familias farmacológicas: las arilciclohexilaminas, como la ketamina y la fenciclidina (pcp); y los estimulantes del tipo anfetamínico, de la familia

feniletilaminas. (Suárez y Rossal 2008: 54, 57)(cfr. <https://www.teledoce.com/telemundo/policiales/una-joven-de-22-anos-murio-tras-consumir-drogas-en-una-fiesta-de-electronica/>). Las posturas frente a estos sucesos podrían llevarnos a complejizar la temática, analizando múltiples causas, o bien hacer énfasis una vez más en las representaciones sociales en torno de *la droga* como entidad única y objeto fetichizado, construidas a partir de su demonización. Estas representaciones que continúan siendo hegemónicas, ven a *la droga* como un objeto absoluto, únicamente dañino, de carácter ilegal, lo que conlleva el castigo, encierro o exclusión de sus consumidores. Desde este paradigma, los usuarios no tienen escapatoria; *caer en la droga* implica caer en un agujero negro, en el cual la sustancia domina a la persona y ésta queda prácticamente sin posibilidad de acción.

Estas representaciones sociales dominantes tiende, a su vez, a alarmarse sólo con los usos de drogas que se dan en modalidades públicas, colectivas, vinculadas a espacios de recreación, ya sean la esquina o una fiesta. El estigma recae, una vez más, sobre los mismos sujetos, ya que para esos casos el usuario de drogas es joven. De la misma forma que no todos los sujetos ni todas las formas de uso son estigmatizadas, tampoco lo son todas las sustancias. El alcohol bebido en la intimidad del hogar, el tabaco o, incluso, el uso de psicofármacos muchas veces sin prescripción médica no figuran en el imaginario colectivo como problemas y la percepción de riesgo frente a ellas es menor:

porque nosotros generalmente en el día a día convivimos con un montón de cosas que son nuestro veneno. Ya sean situaciones, relaciones o sustancias, y sin embargo tendemos a vandalizar los actos que son mucho más explícitos, por ejemplo, me tomo una pastilla de éxtasis o me fumo un pucho (Acevedo, B. 17 junio 2018)

¿*Cuál es tu veneno?* busca complejizar la generalización; la pregunta es amplia y los personajes la van respondiendo de diversas formas, en torno a sustancias sí, pero también en torno a vínculos, deseos, angustias y frustraciones. Habilita al espectador que se lo permita a vivenciar un *viaje* que rompe la cáscara del prejuicio, invitándolo a reflexionar sobre los vínculos que las personas establecen con las sustancias y qué se pone en juego en esta relación. Relación que, sin duda, tiene mucho de riesgo, de conflicto, pero también de placer.

En este sentido, resulta un fuerte acierto la elección de Acevedo: en la obra circulan diferentes sustancias y diferentes tipos de uso en personajes tanto adultos como jóvenes. Aparecen usos crónicos y dependientes, al personaje del padre de la obra le encontraron tres botellas de whisky vacías y se connota que es un uso permanente: “Papá- Un whisky, eso es lo que quiero ahora.//Mamá - Todas las noches lo mismo” (Acevedo, B., *Ruido*). La madre tiene cáncer vinculado al consumo de cigarrillos, pero sigue fumando: “¡Voy a vomitar tabaco por todos mis agujeros! ¡Tengo los pulmones negros, llenos de alquitrán! ¡Y con mi último aliento, te voy a seguir pidiendo más!” (ibid.).

También aparecen usos experimentales: una de las jóvenes va a probar esa noche por primera vez drogas de síntesis, así como jóvenes que venden, pero no consumen. Bruno Acevedo Quevedo explicita su postura con respecto al tema: “No siendo pretencioso, o tal vez sí, quiero demostrar que la pastilla de éxtasis es una droga como la merca, como el tabaco, como el alcohol, como las relaciones difíciles...” (17 junio 2018).

La obra permite ser abordada desde diversos ángulos; si bien las drogas tienen un lugar protagónico, el foco no está puesto en la sustancia, sino en las personas, sus deseos, sus vínculos y su entorno. Desde la noción de liminalidad, me interesa abordar fundamentalmente tres líneas. El protagonismo de los jóvenes, escenificado aquí

en primera persona; el vínculo entre estos, la experiencia de las fiestas electrónicas y el uso de drogas de síntesis. Ambos aspectos, indisolublemente vinculados entre sí en la obra. Finalmente, la puesta en escena como experiencia que re-crea la fiesta electrónica con el público presente generando *communitas*.

### “Solo se sabe el nombre de los jóvenes, porque solo importa eso”

Así concluye el *dramatis personae* del texto, conformado por Mamá, Papá, Pablo, Micaela, Penélope, Mauro (dealer), Productor, Periodista (hombre). Si bien el concepto de focalización es un procedimiento esencialmente narrativo, en el teatro también podemos encontrarlo presente en las marcas del *dramaturgo ficticio* (Villegas, 1982) o *escritor* (De Toro, 1987). Estas marcas figuran dentro del texto dramático en las didascalias, distribución de las réplicas y carga ideológica del texto. En la puesta en escena se pueden mostrar mediante cualquier proceso de evidenciación, generando un símil primer plano, ya sea a través de la luz, de la mirada de un grupo de personajes sobre otro o de cualquier otro recurso que cumpla estos fines. En el texto, no sólo vemos estas marcas de forma explícita, como ya fue citado, sino también en la sinopsis de la obra arriba mencionada: vemos que los únicos que no tienen una adjetivación son los jóvenes. Mientras el productor ya se nos presenta como corrupto y el periodista como sensacionalista, nuestra visión hacia los jóvenes puede ser más amplia y compleja.



*Ruido* (2018). Foto: Alejandro Persichetti.

En este análisis vamos a centrarnos casi con exclusividad en estos personajes; hablaremos de los padres, porque nos interesa lo que generan en los jóvenes, pero dejaremos a un lado al productor y al periodista. Estos dos personajes nos llevarían por otras líneas de análisis, igual de interesantes desde el punto de vista de lo liminal por su responsabilidad ética con respecto a los acontecimientos que suceden, pero nos alejaríamos del foco de nuestro interés.

Retomando la idea de focalización, en *Ruido* ésta es interna, el dramaturgo y director asume el punto de vista de los jóvenes protagonistas, porque él también lo es. Bruno Acevedo tiene 22 años, conoce el ambiente de las fiestas electrónicas por concurrir a ellas y usa el plural en las entrevistas. Esta enunciación no responde a un uso mayestático, sino a dos elementos: el reconocimiento de sí mismo como voz de una generación y la referencia al proceso colectivo que implicó la puesta en

escena: “Si bien tenía una idea de cómo quería plasmar la obra, también deseaba que los actores construyeran, desde el lado que les *copara* y moviera, su personaje” (Acevedo, 17 junio 2018).

Si a Acevedo Quevedo, como creador, sólo le importan los jóvenes, sus personajes explicitan el lugar que la sociedad les tiene designado. En la voz de Penélope, la joven identificada como *cocainómana* en la sinopsis, aparece la revelación del motivo de la obra:

¡El problema es que tus padres, y mis padres, y los padres de toda esta manga de drogados! ¡Que los amo! ¡Los amoooo! no quieren envejecer. No quieren dejar el mundo en nuestras manos. No confían en nosotros. ¿Como mierda voy a confiar en lo que hago si mis padres me enseñaron a confiar en lo que ellos hacen? ¡No quiero confiar en ellos! ¡Quiero confiar en mí!

La tensión intergeneracional aparece en diversos aspectos de la obra y es motivo de conflicto. La percepción de Penélope coincide con la mirada antropológica sobre la juventud; la misma es una categoría cultural, porque las etapas en las que se divide la vida y los valores atribuidos a cada una de ellas no son universales ni estancos. Asimismo, la edad como condición natural no siempre coincide con la edad como condición social (Feixa 1996: 2). En nuestra sociedad capitalista occidental, la emergencia de la juventud está íntimamente vinculada con la creación de un sector del mercado orientado específicamente a la generación de actividades y productos hacia estos sujetos; por ende, alargar esta etapa responde a los intereses de ampliar el margen de mercado. Puede decirse que la cooptación y producción de la juventud por las lógicas del mercado, que tuvo lugar desde mediados de siglo XX, contribuyó con su visibilización y consolidación como sujeto social. En este contexto, distintas drogas surgen como un bien más a consumir, legitimadas tanto de acuerdo a las posibilidades de acceso de quienes las compran como a sus efectos (Suárez y Rossal 2016:53).

Sólo los jóvenes importan, pero a quién realmente le importan los jóvenes. El joven como sujeto social se ha ido expandiendo y “(...) la edad se ha vuelto intolerable, la adolescencia es en verdad ostentada por los mayores obsesionados por la voluntad de *permanecer jóvenes*” (Le Breton 2014: 75). En este marco es lógico que los adultos no quieran ceder el territorio conquistado. Reconocer, en este caso, que sus hijos jóvenes son capaces de *tener el mundo en sus manos*, implica reconocer que efectivamente “*Life’s but a walking shadow*” (*Macbeth*, Acto V) y que nuestro turno como actores en el escenario ha concluido.

Lo que los jóvenes denuncian es que no confiamos en su protagonismo, pero sí los ubicamos como modelo y foco de nuestros objetos de consumo. Cuando este sujeto categorizado como joven, pretende cuestionar su lugar de subalternidad, es estigmatizado. En Uruguay, la campaña por el mes de las juventudes, desarrollado en agosto del 2018 por el Instituto Nacional de la Juventud proponía como eslogan *Tenemos los valores contados*: “Cada joven trae consigo nuevas miradas del mundo, nuevas sensibilidades que dialogan con los valores tradicionales y habilitan a cuestionar el orden establecido. En Uruguay tenemos 836.027 jóvenes de 14 a 29 años, tenemos 836.027 valores y no podemos darnos el lujo de perder ninguno”, dando cuenta de la tensión intergeneracional y reconociendo el cuestionamiento como una oportunidad. Pero ¿a quién le importan los jóvenes como emisores de su propia voz, como creadores, como protagonistas? ¿De qué manera real se le abren puertas?, o tomando las palabras de la obra, ¿cuándo y cómo se deja el mundo en sus manos?

Como dato concreto en este sentido, podemos tomar la tasa de desempleo del país, mientras que según el Censo 2011, en Uruguay la tasa general era de 6,3%, para los

jóvenes de entre 18 y 24 era de 15,2%, decreciendo hacia el grupo de entre 25 y 29 años con un 6,9%. En relación a ocupar lugares de toma de decisiones, podemos usar como ejemplo la composición de la Cámara de Representantes (Diputados), cuyo requisito para formar parte a nivel etario es tener 25 años cumplidos, sin embargo, en la actualidad los más jóvenes tienen entre 30 y 40 años.

Quizás por la conciencia de este vacío es que la obra pone en escena la voz de jóvenes, pero también busca comunicarse con sus pares, porque como plantea De Toro (1987) el teatro, más que cualquier otro arte, tiene en cuenta la recepción, el público al que va dirigido. En diversas entrevistas su creador comparte estrategias que ha generado para llegarle a un público joven: precios de las entradas más bajos que la media de las producciones independientes del teatro capitalino en salas comerciales, invitaciones o descuentos a escuelas de teatro y centros educativos, difusión especialmente a través de redes sociales. Estrategias que dieron resultado, sobre lo que volveremos al hablar de la *experiencia*: “A su vez, al presentarla como experiencia teatral lo que puede llegar a suceder es que la gente joven que no es asidua vaya y diga: Esto también pasa en el teatro, qué bueno” (Acevedo, 17 junio 2018).

Cuando es consultado en una entrevista sobre el vínculo entre los jóvenes y el teatro como creadores, da cuenta de lo que se viene planteando, el lugar que se les otorga está en las márgenes:

Sí, obvio [que hay jóvenes haciendo dirección teatral], el teatro es muy amplio. El tema es que es muy difícil visualizarse o ser visualizado en ese punto. Mucha gente que hace cosas está por fuera, es muy *under* o muy *off*. Ahora está la modalidad de hacer teatro en microespacios, tipo en casas, entonces claro, yo hago teatro, invito a diez amigos y queda ahí en lo micro. A la gente le interesa más que nada visualizar al que ya es seguro lo que hace (Acevedo, 17 junio 2018).

Por esto reviste especial importancia que un joven de la edad de Bruno Acevedo Quevedo haya estrenado su obra en un lugar central del medio teatral uruguayo, gracias al hecho de haber obtenido el primer premio en el concurso antes mencionado. Las políticas culturales tienen la responsabilidad de propiciar una apertura. Es destacable, en este sentido, el programa *Jóvenes críticos*, una iniciativa del Área de Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís, el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) y el Instituto Nacional de la Juventud del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES/INJU) que brinda capacitación a una selección de dieciocho jóvenes, quienes realizan críticas a espectáculos en cartel publicadas luego en el blog Mediación Cultural. Son este tipo de acciones que pueden funcionar como brechas en el frente cerrado que el mundo adulto le devuelve a los y las jóvenes.

### “Déjense llevar por el hedonismo. Toquen el ahora”

Son las palabras con las que nos invita el DJ a vivir la obra; la puesta en escena apunta en varios aspectos a *vivir la experiencia*. La difusión comenzó sin ser explícita, dejando entrever que podría tratarse de una fiesta electrónica. Una vez anunciado que se trataba de una obra teatral, el público interesado se encontraba con la posibilidad de asistir en calidad de espectador, sentado en butacas o en calidad de espectador/participante bailando en la fiesta que la puesta propone. Esta idea de participación es reforzada por elementos parateatrales: el programa de mano semeja la entrada a una fiesta y viene acompañado de una pequeña pastilla de color. Si bien esto no es nuevo, podemos dar cuenta de diversas formas teatrales que involucran de manera más o menos directa a los espectadores; en este caso, se da una comunión sin romper con la ficcionalización que la escena propone. Ambos planos conviven en simultáneo, como espectadores podemos oscilar nuestra atención entre la integración y la expectación.

Debemos decir que el público que baila en el centro del escenario está conformado fundamentalmente por jóvenes y lo hacen como si realmente estuvieran participando de una fiesta electrónica. Su creador define la obra como *experiencia teatral*, en función de la necesidad de atravesar vivencias, frente a la mediatización a la que los espectadores estamos *habituados* en la era de la posverdad. En este caso particular, lo experiencial convoca directamente el juego corporal, porque bailar es una experiencia que nos recuerda que somos *homo ludens*, antes que *homo faber* de alguna manera realiza una subversión de la subordinación de los comportamientos a significaciones racionales (Le Breton, 2010). Bailar nos provoca “tocar el ahora”.

Esta forma de vivencia subvertida es especialmente atravesada en las etapas juveniles, como un *vivir a mil* en oposición a las experiencias del mundo adulto que se dan en un plano de *vivir para contarlo* (Sedler 2011). Para los jóvenes las situaciones buscadas son extra-ordinarias y su valor de *goce* excluye el valor de transmisión; la verificación consiste en la actualidad de la propia vivencia, en el puro acto. Penélope se lo dice explícitamente a Micaela “(...) si vas a seguir drogándote hacelo para disfrutar un poco más del momento” (Acevedo, B. , *Ruido*).

*Vivir a mil* implica excesos, vértigo, lo que Le Breton ha denominado *conductas de riesgo*, pero cabe aclarar que la percepción de riesgo no es una apreciación objetiva, sino que es un imaginario sostenido en representaciones sociales y culturales. Lo que los adultos pueden percibir como riesgoso no necesariamente tiene el mismo peso en la juventud. Las conductas de riesgo son juegos simbólicos o reales con la muerte, que no buscan mori, sino, por el contrario, buscar la vida: “Es parirse en el sufrimiento para acceder por fin a una significación de sí que permita retomar las riendas de su vida” (2011: 10). En el caso concreto de esta obra, la experiencia consiste en *el viaje* que proporciona el uso de drogas, si bien aparecen otras, el uso que atraviesa a los y las jóvenes es el de éxtasis. Los efectos de las drogas de síntesis, especialmente del éxtasis, aparecen entre veinte y noventa minutos luego de la ingesta y pueden prolongarse entre cuatro y seis horas, por eso los usuarios se refieren a vivir un *viaje*. En oposición, la cocaína por ejemplo que actúa prácticamente de inmediato y sus efectos duran entre treinta y cuarta y cinco minutos; por eso, se habla de un *pegue*. Esta diferencia tiene que ver con el tipo de sustancia, pero también con las vías de administración, para estos casos oral y nasal.

Los riesgos asociados al uso de drogas de síntesis están principalmente vinculados al trasfondo ilegal, no controlado de la producción y comercialización, que repercute especialmente en la adulteración de la sustancia y la escasa o nula posibilidad de su control. Se venden como *éxtasis*, pero muchas veces ni siquiera contienen MDMA, principio activo de esta droga. El personaje del Productor se muestra conocedor del tema, y lo explicita: “Limón amarillo. Esa mierda no entra a mi fiesta. Yo no quiero pastillas adulteradas. Las tirás a la basura o te vas”.

Quienes testean la droga son los propios usuarios, que consideran que todas las drogas de síntesis son similares, siendo muy diversa su composición, aunque se comercialicen bajo el mismo nombre. Estos, como ratas de laboratorio, exponen su cuerpo a sustancias de las cuáles no se conocen sus efectos, hasta el momento de la ingesta. Penélope, quien cumple en la obra una función de *alétheia*, advierte: “Pablo, acá te pueden vender cualquier mierda” (Ibid.). En relación a si puede haber un *dealer* de seguro, ella responde: “¿Que decís? Nadie es de confianza. Y no, los transas que conozco vienen a vender las sobras. ¿Por qué les decís dealers? ¿te sentís más *cool*?” (Ibid.).

Frente a estos riesgos, en algunos países, organizaciones de la sociedad civil realizan experiencias de montajes de laboratorios de testeo en las mismas fiestas (cfr. <https://energycontrol.org/> y <https://www.echelecabeza.com/>), a fin de determinar

si la droga a la que los usuarios accedieron está adulterada y los posibles riesgos que tiene -en caso que se determine la sustancia-. En nuestro país, ha habido experiencias puntuales de este tipo y contamos con un Sistema de Alerta Temprana en Drogas (SATdrogas), un:

Mecanismo de intercambio de información con el fin de reducir los riesgos y daños que pueden producir las drogas emergentes y el cambio de patrón de consumo de otras drogas a partir de la oportuna detección, evaluación del riesgo y generación de información confiable dirigida a las autoridades relacionadas y la comunidad en general ([www.gub.uy/jnd](http://www.gub.uy/jnd))

Los usuarios de drogas de síntesis, en Uruguay, pertenecen a clases media y media alta, cuya práctica de consumo se da en contextos de fiestas. La última Encuesta Nacional en Hogares sobre Consumo de Drogas (OUD 2016) concluye que afirmando que el 1,4% de la población declara haber consumido éxtasis alguna vez en la vida. Si bien es un porcentaje bajo, da cuenta de que, por lo menos, 35.000 personas han experimentado con esta sustancia; teniendo en cuenta los riesgos arriba explicitados, se vuelve necesario mantener el foco en estas prácticas de consumo.

En cuanto a las motivaciones, queda claro que no existe en los hermanos protagonistas una necesaria angustia manifiesta que los lleve al consumo, sino más bien una búsqueda por vivir la experiencia. Es un posicionamiento importante por parte del dramaturgo, que si bien está apoyado por evidencia, va a contra pelo del imaginario social, que espera haya un malestar o vulnerabilidad que derive en consumo de drogas. Las personas usan drogas por diversos motivos, y en diferentes contextos, lo que aparece en cada uno de los personajes. En este sentido, la obra refleja la triangulación sustancia-persona-contexto, base para pensar el tema drogas que da cuenta de diferentes patrones y no de uno solo de los elementos por separado.

Micaela, quiere experimentar en un contexto en que se siente cuidada por el hermano:

(...) hace tiempo que quería probar una pasti y a mí me gusta esta música... No es que necesite la droga para gozarme ¿eh? Y hablé con Pablo y al principio me dijo que no, que no me iba a gustar, que al principio estaba bueno, pero después no tanto y no sé qué, pero yo ¿sí?, sí, sí quería, entonces me dijo que la primera vez sea con él, así me podía cuidar por cualquier cosa y bueno

Mauro, el *dealer*, se vincula con las drogas desde la venta:

Es por la plata ¿eh? Mis amigos me dijeron que estaba demás porque es una transa rápida... Ellos compran por correo cien, doscientas, reparten entre varios y por acá vendemos veinte, treinta, cuarenta... hago buena guita... es solo por eso ¿eh? me estoy pudiendo pagar el alquiler... vivo solo... la luz... el agua... y bueno ahora el *led*, la *play*, la *weed*, las *lays*... y la facultad... que no estoy encarando tanto... pero de a poco sale...

Pablo, si bien hace referencia a dejar de lado inseguridades y sufrimiento, también hace énfasis en vivir el momento:

Ya no existe más el tiempo. Nos dejamos llevar (...) Completamente abiertos, el mundo se ve hermoso desde acá arriba. ¿No lo ven? Cubiertos por un hermoso sentimiento de amor. Hagan la transición. Juntos. Hagan la transición. Armonía. Estamos en el ritmo. Somos parte de la manija. A fin de cuentas, solo queremos ser felices

El padre y la madre atraviesan una etapa de vacío, donde sienten que ya no tienen hijos a quienes cuidar, pero tampoco aparece como alternativa los deseos de cuidar de sí mismos o de la pareja. El padre le pone palabras a esta situación:

¿Desde cuándo nos olvidamos de nosotros? ¿Desde cuándo nos olvidamos de querernos? Porque sí, somos buenos padres. Pero estuvimos tan pendientes de otras cosas que nos abandonamos. Ahora que nunca están nos tenemos que ver. En silencio. No decimos nada, no compartimos nada. Yo te amo, sí. Pero ese calor ya no está más. Es como que vos estás en el baño y yo en la cocina. Y por más fuerte que gritemos, las paredes son gruesas y nos dividen. No nos vemos. No nos escuchamos. No nos queremos

Las palabras de Pablo reaparecen en diferentes momentos, como un leitmotiv, “hagan la transición”. La práctica de consumo de drogas de síntesis se transforma en un ritual y como tal debe contar con determinadas características: “Lo que otorga legitimidad a la práctica, en este caso de uso de drogas de síntesis, es el significado que se construye en torno a dicha práctica” (Suárez y Rossal: 55). Teniendo en cuenta la triangulación a la que hacíamos referencia, estas drogas a diferencia de otras cuyos efectos se asocian a una búsqueda de evasión de la realidad: se usan en contextos de fiesta, donde se busca exaltar los sentidos y cuyas consecuencias pasan por la estimulación, el incremento de la empatía y la introspección.

Hacer la transición, implica tocar el ahora, dejar de lado todo lo que conlleve valor de transmisión y quedarse con lo que tenga valor de goce. La permanente invitación a vivir en una sociedad consumista e inmediatista, lleva a que las sustancias que mejoren e incrementen las posibilidades de esta lógica de la eficacia y el placer sean las elegidas, de hecho el nombre de la droga hace alusión explícita al momento de máximo placer *éxtasis*: “Micaela- El universo es hermoso. Me siento parte del universo. Estoy conectada con todo. Con todos. Esto es hermoso”.

### “Sean libres de deambular y bailar”

De esta forma, el DJ invita y habilita a los espectadores al comienzo de la obra, si elegimos la entrada que nos permite estar de pie, podemos bailar y circular por la escena. Las escenas se suceden sobre tarimas de diferentes alturas, algunas casi a ras del suelo, quedando separadas no sólo por la altura sino también por la luz. Si bien no hay forma de escapar de la convención que separa la escena de la platea aún en las formas teatrales en que esta distancia se quiere minimizar: “(...) ese sería el caso del teatro político o del teatro de agitación. Se diese una puesta en escena en torno a un acontecimiento real, este real se integraría, una vez teatralizado, en un estatuto de no realidad (...)” (Ubersfeld, 1989: 34); debemos reconocer que, en esta obra, se genera una relación de continuidad entre los cuerpos y su ficcionalización.

La frontera entre el escenario y la platea es una línea simbólica, inscrita en los cuerpos y que define dos zonas de ritualidad, pero, al mismo tiempo, se puede afirmar que esa línea es permeable, generando una especie de *simbiosis afectiva* entre actores y espectadores (Le Breton, 2010: 92). En este caso particular, los espectadores que optaron por ser parte de la fiesta, es decir de la escena, comparten con la misma el deseo de vivir la experiencia. Como ya fue dicho, la obra está concebida como una experiencia, por lo que cabe resaltar que sin esta participación la potencia de los cuerpos de actores y actrices *enfiestados* se vería totalmente minimizada.

Esta vivencia compartida puede ser asociada al concepto de *communitas*, una sociedad experimentada como una comunión horizontal de individuos (Diéguez, 2013: 25).

Esta *communitas* aparece en dos planos paradójales: por una parte, el público especta la obra y mantiene una distancia con la escena, pero, al mismo tiempo, generan entre ellos un nuevo vector de ficcionalización, la escena de la fiesta electrónica. La misma es ficción en la medida que se da en el marco de una obra de teatro, pero es, al mismo tiempo, conducida por un DJ, quien ejecuta la música en vivo y los espectadores real y espontáneamente bailan o conversan con los personajes que están en segundo plano. A su vez, algunas de las escenas de diálogo entre los personajes se dan en proyecciones en una pantalla, o bien en sus voces en off, lo que evita romper con el momento. Salvo las reducidas escenas entre los padres en el ámbito del hogar, la escena se transforma en la mimesis de una fiesta electrónica y recrea por tanto la propia *communitas* de estas.



Las fiestas electrónicas son rituales con características propias, es baile no pautado, de creación espontánea y colectiva, con ritmos que se repiten. Recuerda de alguna manera a las danzas tradicionales que remiten a la solidaridad orgánica entre quienes la ejecutan y el cosmos, dando lugar a lo innumerable generando alianza entre los cuerpos y lo intangible (Le Breton, 2010). Se resalta la idea de estar *con* el otro, donde el goce de la experiencia compartida es igual de potente que el viaje introspectivo que se puede generar, no sólo por el uso de drogas que buscan generar efectos empáticos, sino que la música misma propicia una evasión, permite deslizarse en otra dimensión de lo no concreto, “Danzo, entonces, mi cuerpo está siempre en medio del goce del mundo” (Le Breton 2010: 112).

En realidad porque estás dentro de lo que decimos el flow, o lo que los dj decimos el groove, que es como la hipnosis, cuando la música te atrapa. La música es así, repetitiva, paso house y techno, que son como la parte más fría, más abstracta de la música, la menos comercial, la más de culto. Es donde está más la esencia o el underground. Son sonidos repetitivos una y otra vez que generan una cierta hipnosis. Sería como a nivel primitivo los tambores (Emilio entrevista personal en Suárez y Rossal: 62).

Dj - Bienvenidos todos ustedes, que miran hacia mi altar. No se alarmen, no soy dios, ni actor, ni personaje. Solo música vine a mezclar. Algunos le llaman ruido, como a esta obra el autor nombró. Para unos es música pura y primitiva. Para otros la campana que anuncia el paraíso, cuando la sustancia ya pegó. Un

ritmo hipnótico, carente de melodía (...) Toquen el ahora. Disfruten de la banda sonora que ahora mismo voy a componer. Lo mío no es tocar botones. Y mezclar y componer no es lo mismo. Yo siento los latidos, el beat de mi corazón. Desde ahí creo, recreo, funciono, fusiono (Acevedo, B., *Ruido*).

La *communitas* se da en contextos de liminalidad, es una antiestructura que pertenece al ahora, mientras que la estructura se enraíza en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre (Turner 132- 133). En los fenómenos liminales se observa la mezcla de lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad y el compañerismo:

En tales ritos se nos ofrece un (momento en y fuera del tiempo), dentro y fuera de la estructura social secular, que evidencia, aunque sea fugazmente, un cierto reconocimiento (en forma de símbolo, si no siempre de lenguaje) de un vínculo social generalizado que ha dejado de existir pero que, al mismo tiempo, debe todavía fragmentarse en una multiplicidad de vínculos estructurales (Turner 103)

En el estudio etnográfico “Viajes sintéticos”, primero que se hace en nuestro país sobre las fiestas electrónicas, se da cuenta de diversas características que comparten con la noción de ritual liminal y *communitas* que venimos desarrollando. Existe una homogeneidad entre quienes asisten, pertenecen a una misma clase social, comparten una estética común; los bienes, como el agua, se vuelven colectivos, se busca el anonimato a través del uso de elementos de vestuario como lentes de sol. En la obra es Penélope quien nuevamente nos explica las reglas de juego, le da unos lentes de sol a Micaela y le enseña: “son para que tu identidad quede incógnita. Acá los usamos como si fuera una máscara veneciana”. Como plantea Le Breton “La danza deshace cualquier identidad, rompiendo criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido (...)” (2010: 106).

Si la *communitas* implica un momento de liminalidad, de antiestructura y horizontalidad, desde la perspectiva de quienes se interesan por el mantenimiento de la estructura, las manifestaciones prolongadas de *communitas* deben parecer peligrosas y anárquicas, por lo que buscarán acotarlas y condicionarlas: “Incluso la Iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones” (Eco, 351).

### **“¡Estamos en el teatro! Un placer tocarles esta noche. Un placer mentirles por un rato”**

La *communitas* se quiebra, nos han mentido, no han bailado con nosotros, sino actuado para nosotros. Pero, por algo se vuelve necesario explicitar la ficción, ficción que nos da calma. La obra cierra con las palabras del mismo maestro de ceremonias que la comienza:

¡Tranquilos! No hay ruido, No hay limones, No hay agua. Esto no pasó, alguien lo escribió, es pura palabra. No hay reclamos ni reproches ¿Acaso no querían pasar un buen rato? (...) ¡Vinieron a ver una obra! ¡Estamos en el teatro! Un placer tocarles esta noche. Un placer mentirles por un rato.

Sin embargo, el teatro como arte convivial y socializante desarrolló un “estado de encuentro” (Diéguez 2014: 53), en este caso potenciado. La paradoja que plantea el teatro, que todo lo transforma en signo, cuerpos reales en escena que evocan otros

cuerpos, espacio real que evoca otro lugar y otro tiempo, se extendió aquí a los espectadores. Su transpiración producto del baile es tan real como su sed; la fiesta se desplegó dentro de ellos. Para quienes asistimos desde las butacas, estos espectadores se desdoblaron en signos que evocan la fiesta electrónica, se transformaron en parte de la escena. Pudimos ver cómo los jóvenes personajes de ficción se vuelven por continuidad tan reales como estos que no pueden evitar bailar, y viceversa, los jóvenes reales se vuelven signos como los personajes.



*Ruido* (2018). Foto: Alejandro Persichetti.

Las palabras finales nos recuerdan el placer vivido, y se escudan frente a posibles reclamos. ¿Qué podríamos reprochar? Quizás el mundo adulto, consciente de su lugar, podría reprochar los excesos, la falta de cuidado, *la juventud está perdida*. Al comienzo de la obra, que también es el final de la historia, Pablo lo enuncia:

Silencio. Calle. Ruido. Luz blanca. Neón. Sintético. Polvo. Silencio. “Lo que pasa es que somos una generación perdida” me dijo... ¡Mamáaaa! ¿Dónde estoy? ¡Dejá de decir eso! No. No tengo nada. Una sola, nada más. Para mí. Todo... las canciones que escucho son canciones tristes. Y euforia. Y gritos (...) Soy un idiota.. ¡Que los cumplas...! Ya no hay tiempo. ¿Por qué todo el mundo está corriendo? Mi corazón latía fuerte. ¿La desesperación es el motor de mi maquina? ¿Desde cuándo pienso estas cosas? ¿Desde cuándo estoy en el limbo? Se tensaba el hilo. Lo sentía adentro mío. Temblaba. Vibraba, y mis pupilas....

Sin embargo, el mundo adulto de la obra, tampoco tiene el camino claro. Si bien lo acontecido es *pura palabra que alguien escribió*, los cuerpos danzantes son cuerpos reales que pueden correr los mismos riesgos que los personajes. De hecho, como ha expresado Bruno, la obra está basada en hechos reales y concretos, cercanos a él: “esta historia se basa en un hecho puntual que pasó hace dos años, una fiesta electrónica llamada Time Warp en Buenos Aires donde murieron cinco jóvenes, entre ellos un uruguayo” (JND 26 junio 2018).

Decíamos al comienzo que la condición liminal no tiene que ver sólo con lo ocurrido dentro de la escena, sino con el vínculo estético-ético que la obra genera con su contexto social. En este sentido, es una obra que plantea el tema desde la complejidad de los vínculos, escapando de simplificaciones burdas que tranquilizan aquellas conciencias que depositan los problemas asociados al uso de drogas en elecciones particulares de seres estigmatizados. Nos interpela desde diferentes ángulos, ya seamos usuarios,

responsables de fiestas, prensa, madres o padres. Todos y cada uno de los personajes enlazados en una red de responsabilidad, que siempre se corta por el lado más fino, el usuario.

En la presentación en el marco del Día de reflexión en torno a la temática convocado por Naciones Unidas, el Secretario General de la Junta Nacional de Drogas, Diego Olivera, contó cómo la obra de oficio de excusa y oportunidad para colocar el tema de los consumos de drogas, en especial las drogas de síntesis y ahondar en cómo esa realidad se cuela en el día a día en las historias de las personas (JND 26 junio 2018). Transversalización con la que coincide el creador, Bruno Acevedo Quevedo expresó en esa misma jornada que si bien “fue todo un desafío escribir sobre este mundo (...) pero más allá de eso lo que pretendemos mostrar es cómo se relaciona todo este mundo con la cotidianidad de cada uno” (Ibid.).

En este sentido, el arte propicia el encuentro entre la vida y la escena, “Es posible actuar sobre una escena porque la comedia existe, antes que eso, en la vida social. Somos, más que cualquier otra cosa, actores de nuestras existencias (...)” (Le Breton, 2010: 73). Pero, en la escena, Pablo se levanta a recibir los aplausos y saludar, en la vida social no.

Comprender la liminalidad de esta obra es hacer la transición que nos permitiría establecer el diálogo para lograr confiar de verdad en los jóvenes. Dejar el mundo en sus manos quizás sea más inteligente que seguir ensayando actuaciones cuyos tristes resultados nos rompen los ojos.

## Bibliografía

- » Acevedo Quevedo, B. (13 junio 2018). *La obra teatral "Ruido" estrena en la Zavala Muniz en Creer o reventar* [Entrevista] Montevideo: Radio Universal 970 AM
- » Acevedo Quevedo, B. (17 junio 2018). *Experiencia eléctrica* [Entrevista] Montevideo: La Baraja. Disponible en <<http://www.labaraja.com.uy/redaccion/experiencia-electrica/>> Accedido 25 agosto 2018
- » Acevedo Quevedo, B. (22 junio 2018). *Puntos de vista*. [Entrevista] Montevideo: Radio Uruguay 1050 AM
- » Acevedo Quevedo, B. (2017). *Ruido*. Montevideo: inédito (texto cedido por el autor)
- » Calvo, J. J. (coord) (2014). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad en Uruguay. Fascículo 4: Jóvenes en Uruguay: demografía, educación, mercado laboral y emancipación*. Montevideo: Trilce
- » De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna
- » Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- » Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones
- » Eco, U. *El nombre de la rosa* (Ricardo Pochtar, trad.) Biblioteca digital Tamaulipas. WEB. Disponible en <[http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/66e46ea44\\_rosa.pdf](http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/66e46ea44_rosa.pdf)> Accedido 20 agosto 2018
- » Feixa, C. (7 enero 2016) "Antropología de las edades". En *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.
- » Instituto Nacional de Artes Escénicas (24 de agosto 2017) *Jóvenes críticos*. WEB. Disponible en <http://www.inae.gub.uy/innovaportal/v/104050/41/mecweb/jovenes-criticos> Accedido 27 agosto 2018
- » Junta Nacional de Drogas (26 junio 2018). "Ruido" de Bruno Acevedo. *El arte como espacio de oportunidad para el debate sobre drogas*. WEB. Disponible en <https://www.gub.uy/jnd/index.php/comunicacion/noticias/el-arte-como-espacio-de-oportunidad-para-el-debate-sobre-drogas> Accedido 27 agosto 2018
- » Le Breton, D. (2014) *Una breve historia de la adolescencia*. Bs. As: Nueva Visión
- » Le Breton, D. (2011) *Conductas de riesgo. De los juegos de la muerte a los juegos del vivir*. Buenos Aires: Ed. Topia
- » Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible* (Alejandro Madrid Zen, trad.). Santiago de Chile: Ed. Metales pesados
- » Observatorio Uruguayo de Drogas (OUD- JND). (2016) *VI Encuesta Nacional en Hogares sobre Consumo de Drogas*. Montevideo: Mastergraf
- » Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (Jaume Melendres). Buenos Aires: Paidós

- » Sedler, G. (2011) “Navegar en el mar de los agujeros” en *La adolescencia en los bordes*. Buenos Aires: FLACSO virtual.
- » Suárez, H. Y Rossal, M. (comp.) (2016). *Viajes sintéticos. Estudio sobre uso de drogas de síntesis en el Uruguay contemporáneo*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- » Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (Beatriz García Ríos). Madrid: Taurus
- » Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Ed. Cátedra
- » Villegas, J. (1982). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ontario: Girol books