

## MOXHELIS: SU ESTÉTICA MUSICAL ENTRE LO INDUSTRIAL Y LO POST-INDUSTRIAL

### Moxhelis: its Musical Aesthetics Between the Industrial and the Post-Industrial

DAMIÁN PÉREZ MEZZADRA\*

Universidad de la República

damianperezmezzadra@gmail.com

Recibido: 10/04/2022 - Aceptado: 24/05/2022

#### Resumen

El presente artículo indaga sobre la estética sonora del grupo de *performance* uruguayo Moxhelis en cuanto a sus vínculos con la música industrial y post-industrial. La estética de las performances del grupo consistió en una yuxtaposición de imágenes fragmentarias en las que se entremezclaban aspectos post-industriales, circenses, post-vanguardistas, retrofuturistas y post-apocalípticos. La estética moxheliana se puede abordar desde distintas perspectivas, ya sea desde el plano sonoro, el plano visual y/o el plano corporal. Asimismo, estas posiciones interactúan entre sí en cada una de las performances, produciendo una red compleja de significaciones y percepciones estéticas. En este artículo abordaremos el plano sonoro sucintamente, a modo de presentación del trabajo del grupo en la década de los 90, en el territorio uruguayo, a través del análisis del archivo audiovisual conservado.

#### Abstract

This paper explores the sound aesthetics of the Uruguayan performance group Moxhelis focusing on its relationship with industrial and post-industrial music. The aesthetics of the group's performances consisted on a juxtaposition of fragmentary images in which post-industrial, circus, post-avant-garde, retro-futuristic and post-apocalyptic elements were intertwined. The Moxhelian aesthetics can be addressed from different perspectives, whether focusing on its sound, its visuals or on the bodily dimension. Moreover, these positions interact with each other in every performance, producing a complex network of meanings and aesthetic perceptions. Through the analysis of the preserved audiovisual archive, in this paper we will approach the sound dimension succinctly, presenting the group's performances in the 1990s in Uruguay.

#### Palabras clave

Moxhelis;  
*performance*;  
música post-industrial;  
estética;  
tecnovivio

#### Keywords

Moxhelis;  
performance;  
post-industrial music;  
aesthetics;  
tecnovivio

## Moxhelis: su estética musical entre lo industrial y lo post-industrial

### Presentación

Moxhelis fue un grupo de performance que desarrolló sus acciones artísticas entre los años 1992 y 2002 en todo el territorio uruguayo y en alguna ocasión excepcional en el extranjero. La estética de cada una de las performances del grupo consistió en una yuxtaposición de imágenes fragmentarias en las que se entremezclaban aspectos post-industriales, circenses, post-vanguardistas, retrofuturistas y post-apocalípticos. La estética moxheliana se puede abordar desde distintas posiciones, es decir, desde el plano sonoro, el plano visual y el plano corporal. Asimismo, estas posiciones interactúan entre sí en cada una de las performances, produciendo una red compleja de significaciones y percepciones estéticas. En este artículo abordaremos el plano sonoro sucintamente, a modo de presentación, por ser uno de los abordajes más problemáticos de describir y estudiar, como explicaremos posteriormente.

Durante su historia, Moxhelis llevó a cabo una serie de espectáculos performáticos, a saber: el *Desfile de Primavera* en el barrio de Malvín (1992); *En la Torre* (1993) en la Iglesia Evangélica Alemana y en el Cabildo de Montevideo; *Las Expediciones* (1993-1994) en todo el territorio uruguayo; intervenciones performáticas en el *pub* Amarillo (1994); una presentación mínima en el film *El Chevrolet* de Leo Ricagni (1996); las *raves* París-Montevideo (2000), *Seis oscuridades de cuarenta segundos* (2001) en el Teatro Solís y *Viajes Extraordinarios* (2002) en el Teatro Stella y teatros del interior del país. A modo de ejemplo, con la finalidad de incursionar en el universo sonoro del grupo, tomaremos el caso de *Las Expediciones* por ser uno de sus espectáculos más emblemáticos en su carrera artística. La micropoética de *Las Expediciones* consistió en un desfile de personajes trashumantes que invadían las calles de ciudades, pueblos y localidades, con un carro central en el que cuidaban un artefacto compuesto de variados metales, al que ellos llamaban *La Quimera*. El resto de la caravana estaba compuesto por otros carros de metal de aspecto retrofuturista, en el que iban músicos, acróbatas, tanques con fuego, jaulas. Al costado del desfile otros moxhelianos realizaban danzas y piruetas, mientras algunos tiraban de los carros con su fuerza física y les pedían al público colaboración para acompañar y ayudar en el tiraje del carruaje.



Figura 1. La banda de Moxhelis en uno de los carros en *Las Expediciones* (1993). Archivo personal de Daniela Luna. Fotos de Magela Ferrero.

## 1. Corpus

En el caso de los sonidos moxhelianos, creados y producidos para sus espectáculos performáticos, existe una doble dificultad como adelantamos líneas arriba. En primer lugar, la recuperación de aquellos sonidos perdidos y, en segundo lugar, una vez rescatados algunos de ellos, la dificultad de describirlos para su posterior análisis. Al enfrentarnos al estudio de los espectáculos moxhelianos nos encontramos con objetos de estudio que por su naturaleza teatral están perdidos, desaparecidos, desvanecidos, es decir, se trata del “teatro de los muertos” del que habla Dubatti (2014) desde su *Filosofía del Teatro*. Las performances moxhelianas son/fueron acciones conviviales, efímeras, evanescentes, nacidas para morir en el mismo instante en que se presentaban ante la mirada del público. Por lo que su rescate en el presente histórico implica recurrir al archivo tecnovivial como forma de aproximarse al objeto de estudio, teniendo siempre presente la imposibilidad de restaurar el aura del convivio e incluso de no haber participado de él, por lo tanto, reconociendo el duelo de lo perdido, de aquello inaprensible que fue y ya no es. Comprendiendo esta pérdida, el archivo tecnovivial aporta información sobre el convivio, nos aproxima al evento.

Ahora bien, una vez ubicados en este punto de rescate de información sobre aquello que existió en un espacio y tiempo, se encuentra la segunda dificultad que es la descripción de sonidos que por sus propias características solamente se las puede explicar de manera análoga, es decir, en relación a otros

sonidos conocidos. En este sentido, el estudio de la música y los sonidos moxhelianos lo realizaremos desde la dimensión de la acusmatización en los espectáculos del grupo, a partir del análisis de las informaciones que emergen en los relatos periodísticos, en las percepciones de los integrantes del grupo y de espectadores y, especialmente, de los archivos audiovisuales recuperados que es en donde se pueden escuchar esos sonidos. Como toda aproximación quedarán omisiones, elipsis, huecos, que son consecuencias naturales de la pérdida del convivio y que no pueden ser restauradas por el tecnovivio.

Los archivos tecnoviviales, que funcionan como corpus para este artículo, son la filmación de *En la Torre* (1993) en la Iglesia Evangélica Alemana realizada por el cineasta Guillermo Casanova, así como la grabación del desfile de *Las Expediciones* (1993) a lo largo de los barrios Parque Rodó y Pocitos de Montevideo, efectuada por el cineasta Eduardo Lamas. Asimismo, cumplen un rol descriptivo los archivos tecnoviviales silentes, tanto los artículos periodísticos de la época, escritos por Emilio Irigoyen, Gabriel Peveroni y algunos sin firma de autor de diarios del interior del país, como también las fotografías registradas por la artista visual, poeta y cantante Magela Ferrero. Como se observa, el corpus que prevalece es el de la primera época de Moxhelis, continuando la búsqueda por seguir encontrando archivo audiovisual de todo su recorrido artístico.

## 2. Marco teórico

Max Bense (1973) afirma que “El ser estético se revela como un mundo de signos. Todo carácter estético se manifiesta como signo, todo deleite estético descansa en su fuerza de atracción o de repulsión” (p. 38). Es así que la complejidad de la percepción estética deriva en un proceso de interpretación de signos en donde “Cada signo supone una unidad de significación” (p. 38). A partir de esto se puede comprender que la obra de arte es un signo en sí mismo y, al mismo tiempo, susceptible de ser descompuesta en elementos estéticos. El estudio analítico de una obra de arte implica desgranar su constitución en “signos estéticos elementales” (p. 39). Luego intentaremos aproximarnos al plano auditivo de las performances del grupo uruguayo.

El concepto de acusmatización ha tenido su devenir histórico, en parte por el desarrollo maratónico de las tecnologías en el siglo XX y lo que va del XXI. Actualmente, la acusmatización estudia los vínculos entre la imagen y el sonido. Rodríguez (1998) parte de cuatro conceptos básicos para poder comprender la dimensión acústica, los cuales son el sonido, la fuente sonora, el objeto sonoro y el ente acústico. El autor define al sonido como “el resultado de percibir auditivamente variaciones oscilantes de algún cuerpo físico, normalmente a través del aire” (p. 45). La manipulación del sonido permite que se convierta en material expresivo para la interpretación del oyente. Mientras que la fuente sonora es “cualquier objeto físico mientras está emitiendo un sonido” (p. 47). Asimismo el objeto sonoro es “cualquier sonido que aislamos físicamente o con instrumentos conceptuales, acotándolo de una forma precisa para que su estudio sea posible” (p. 47). El estudio del objeto sonoro implica delimitar su principio y su final para aislarlo como un sonido concreto que pueda analizarse. Por último, el ente acústico es “cualquier forma sonora que habiendo sido separada de su fuente original, es reconocida por el receptor como una fuente sonora concreta que está situada en algún lugar de un espacio sonoro” (p. 48).

### 3. Estética musical entre lo industrial y lo post-industrial

A partir de ubicarnos, para el análisis en los conceptos básicos de la acusmatización, debemos subrayar nuevamente las zonas conflictivas de un estudio de esta índole. En primer lugar, algunos de los documentos de análisis son silentes, como pueden ser los artículos periodísticos y las fotografías. En este sentido, los artículos de la prensa uruguaya, incluso aquellos que ofrecen miradas más críticas y analíticas, no dejan de ser percepciones con abundantes analogías. En el caso de las fotografías, su aporte está en brindar información sobre cuáles eran los instrumentos musicales con los que producían sonidos los moxhelianos. En segundo lugar, están las declaraciones de los propios moxhelianos y las perspectivas de los espectadores calificados, que sirven como relatos descriptivos atravesados por sus subjetividades y por el esfuerzo y las debilidades de la memoria. Pensemos en la dificultad de narrar un sonido o una música que no se ha vuelto a escuchar en años.

En los artículos periodísticos aparecen algunos indicios que sirven para aproximarnos al universo sonoro moxheliano: “lujo visual, sonoro y de sensaciones” (Peveroni, 1993, p. 24), “música alucinada” (Irigoyen, 1993, p. 62), “al ritmo de los tambores de lata –al mejor estilo del Bronx neoyorquino–” (Con una quimera a cuestas, 1993, p. 1), “en un espectáculo que impactó al público, con sus llamaradas de fuego, su música y su mensaje ‘futurista’” (El circo de futuro..., 1993, p. 13). Sin embargo, estas y otras referencias a la ambientación musical, resultan muy discretas para lograr componer una idea general.

Por otra parte, de acuerdo con los testimonios de los moxhelianos surgen percepciones contradictorias entre sí. El *performer* moxheliano Gabriel Richieri comenta en entrevista (comunicación personal, 9 de agosto de 2017) que la música producida en el grupo nunca logró estar a la altura del resto de la propuesta estética; en cambio, otros moxhelianos afirman que la ambientación musical se ajustaba a la experimentación y al espíritu de búsqueda del grupo. La bailarina moxheliana Magdalena Brezzo (comunicación personal, 16 de junio de 2017) relata que los sonidos eran intensos y poderosos, estableciendo el ritmo del espectáculo *Las Expediciones*. A lo largo de las entrevistas con los integrantes del colectivo, ante la inquietud sobre a qué sonaba la música de Moxhelis se repiten los términos rock, *punk*, post-industrial, experimental. De esta manera, sus declaraciones son una señal más que nos aproxima a la imaginación de un sonido, a pesar de la pérdida inevitable. Igualmente, continúan siendo aproximaciones subjetivas que realizan un procedimiento de analogía para dar a entender aquellos sonidos perdidos en el devenir. En estas analogías se mencionan músicas de bandas o artistas que se pueden rastrear y, por ende, componerse una idea sonora. Algunos nombres repetidos como parámetros del sonido de Moxhelis son las bandas Kraftwerk, Rage Against The Machine, Les Rita Mitsouko.

El hecho de nombrar el término rock como género musical resulta sumamente amplio ya que abarca dentro de él una variedad de sonidos, desde los más básicos hasta los más complejos en su ejecución, por lo que seguimos en una zona de vaguedad. Hasta aquí observamos que existe una indeterminación sonora como consecuencia de la pérdida irreparable del convivio y que, ni las fotografías, ni los artículos periodísticos, ni los testimonios, logran subsanar. Es entonces donde el archivo tecnovivial audiovisual cobra una vital importancia, porque asumiendo que el convivio se ha

desvanecido como aquello que aconteció y ya no existe, sin embargo, el registro audiovisual guarda en sí mismo información, en este caso y para nuestro interés, porciones de sonoridad que salvaguardan la posibilidad de establecer algunos de los rasgos significativos del universo musical moxheliano. Los registros audiovisuales realizados, tanto por el cineasta Guillermo Casanova (1993) como por su par Eduardo Lamas (1993) testimonian la dimensión sonora del acontecimiento y sus rasgos más significativos. A partir de ellos, la relación de acusmatización entre el plano auditivo y el plano visual pueden ser descriptos y estudiados en un territorio más certero. Casanova registró el espectáculo *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana, mientras que Lamas hizo lo suyo con el espectáculo de *Las Expediciones*. En la filmación de *En la Torre* se percibe la ambientación sonora con Les Rita Mitsuoiko, mientras que simultáneamente conviven los sonidos metálicos que producían algunos moxhelianos. En el caso de *Las Expediciones*, a través del visionado de esos registros se puede ver y escuchar a la banda moxheliana, integrada por guitarrista, bajista y baterista. Es así que estamos frente a la fuente sonora principal del espectáculo. Mientras que los sonidos que producían eran una secuencia repetitiva de acordes emparentados a la música rock en su vertiente más *hard*. Un sonido rítmico, machacante, de la batería cuya analogía con la música cercana al *punk* resulta comprensible. A esto se suman los golpes que otros moxhelianos procuraban a unos tanques de metal, redoblando la sensación de un ritual profano por las calles de la ciudad. La marcha del desfile de *Las Expediciones* parecería estar guiado por ese retumbar de los sonidos de la batería y los tanques. Por último, el sonido que emite el arrastre de los carros metálicos se yuxtaponen a los recién mencionados. Es a partir de estos registros tecnovivales que se evidencia la estética musical industrial y post-industrial de Moxhelis.

La música industrial surgió como un movimiento contracultural en la década de los 70 del siglo XX. Con el paso del tiempo, las transformaciones derivadas gracias a las experimentaciones y los avances tecnológicos, confluyeron en la llamada música electrónica que “se caracteriza por la experimentación constante con grados más altos de ruido, sintetizadores, secuenciadores, guitarras, baterías, cajas de ritmo y sonidos extractados de la realidad (taladros, licuadoras, varillas, tarros, etc.)” (Gutiérrez Bossa, 2010, p. 101). Los antecedentes de la música industrial están en las experimentaciones sonoras del pintor futurista y compositor Luigi Russolo que trabajaba con el ruido como objeto sonoro para luego conformarlo como ente acústico. Russolo decía:

El ruido debe convertirse en elemento prioritario de plantación para la obra de arte. Debe perder, o sea, su carácter de accidentalidad para transformarse en un elemento suficientemente abstracto con el fin de que pueda alcanzar la transfiguración necesaria de todo elemento primario natural en elemento abstracto de arte. (Gutiérrez Bossa, 2010, p. 48-49)

El compositor estableció seis categorías de ruidos: “Truenos, estrépitos, explosiones.../ Silbidos y siseos./ Murmullos, gorgoteos y susurros./ Estridencias y crepitaciones./ Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras./ Voces humanas y de animales, gritos, gemidos y risas” (Gutiérrez Bossa, 2010, p. 106).

Posteriormente, la música industrial de la década del 70 se fusionó con otros sonidos provenientes de la aplicación de nuevas técnicas estimuladas por el desarrollo tecnológico aplicado al campo musical. A partir de los 80 se habla del pasaje del industrial a la música post-industrial,

especialmente gracias a las experimentaciones sonoras que se daban en países como Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. La música post-industrial está inserta y vinculada a la llamada era post-industrial:

El término “era post-industrial” se refiere a un periodo de tiempo no definido exactamente y ligado a determinados entornos urbanos: aquellos que han sufrido una recesión debido a los cambios globales que afectan a la economía, la información y su distribución, las estructuras sociales y laborales y, por tanto, a las formas culturales de expresión. Podemos asociar este tiempo post-industrial al advenimiento de la era electrónica e informática, a la des-industrialización de ciertos núcleos urbanos y al creciente desempleo (o empleo precario) de la juventud. Algunos autores sitúan el inicio de estas circunstancias, y la causa de su origen, en el momento inmediatamente siguiente al boom de los años 60. (Asensio Llamas, 2004, párr. 3)

A pesar de que históricamente se ubique a la era post-industrial y sus expresiones artísticas luego del estallido cultural de los 60, Asensio Llamas (2004) especifica que en varias regiones el proceso de la des-industrialización llegó tardíamente dadas las circunstancias socio-históricas que atravesaba cada país en particular. De hecho, en algunos países en vías de desarrollo como los latinoamericanos, acontecieron simultáneamente tanto los procesos de industrialización, la llegada y el impacto de las tecnologías informáticas y la des-industrialización posterior, por lo que los efectos culturales en distintos campos artísticos se superpusieron unos sobre otros.



Figura 2. La moxheliana Helena Gigena golpeando uno de los tanques durante *Las Expediciones* (1993). Archivo personal de Daniela Luna. Fotos de Magela Ferrero.

## A modo de conclusión

Moxhelis fue un colectivo de artistas interdisciplinarios que produjo espectáculos performáticos en los cuales se yuxtapusieron distintas estéticas (post-industriales, circenses, post-vanguardistas, retrofuturistas y post-apocalípticas), de modo tal de crear imágenes híbridas y complejas de clasificación en una primera observación. En el caso de su estética sonora y musical, transitaron en la creación de entes acústicos espesos, pesados, metálicos y redundantes, en la mayoría de los casos estudiados gracias al cotejo de los artículos periodísticos, las fotografías y las declaraciones de los moxhelianos frente al archivo audiovisual. En este sentido, subrayamos la pérdida aurática del convivio moxheliano, en donde el tecnovivio funciona como una prótesis de la memoria. Por lo que habrá que continuar buscando e indagando en archivos que nos aproximen a los espectáculos de Moxhelis. Hasta el momento podemos afirmar que los sonidos moxhelianos concuerdan con las líneas estéticas industrial y post-industrial iniciada por Russolo a partir de las experimentaciones con objetos que produjeran ruidos con fines estéticos, como también con los aspectos más densos del rock industrial.

En el caso del desfile de *Las Expediciones* de Moxhelis, de acuerdo con los sonidos que quedaron registrados audiovisualmente por parte de Lamas (1993) y estudiándolos como objetos sonoros, apreciamos que el ente acústico reconocible es un sonido metálico, repetitivo, machacante, sumado a los acordes de guitarra distorsionados y golpes de percusión que marcan el ritmo de la caravana. Las experimentaciones sonoras que implican la música post-industrial no están presentes en los archivos, es decir, la incursión en la electrónica, el post-punk, el noise, el ambient, el house, y el resto de estilos que conforman lo post-industrial. Sin embargo, lo post-industrial está presente en su carácter más primitivo y originario. En aquellos sonidos densos y metálicos que se asemejan a un ámbito fabril mediante el traqueteo de la marcha de los expedicionarios con sus carruajes y los golpes de los tanques. La ambientación musical moxheliana se relaciona con la producción de sonidos vanguardistas, al igual que aquellos de Luigi Russolo. Moxhelis indagó en sonidos potentes e intensos que conectaban con el ritual de estética retro-futurista de estos viajeros trashumantes que arrastraban carros metálicos, cargando y custodiando su *Quimera*, por las calles del país como una ceremonia trascendental. La estética visual de Moxhelis subraya la significación de los sonidos industriales y post-industriales, al mismo tiempo que estos ambientan la escena performática.

Las performances de Moxhelis fueron un caso atípico en la territorialidad uruguaya desde la perspectiva de las teatralidades predominantes y hegemónicas en la década del 90, lo que se debe en gran medida a la yuxtaposición de estéticas en un Montevideo que comenzaba a vivir una llegada tarde a la posmodernidad.

## Referencias bibliográficas

- Asensio Llamas, S. (2004). Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electronica. *TRANS-Revista Transcultural De Música*, (8). <https://bit.ly/3OCfxmb>
- Bense, M. (1973). *Estética*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Casanova, G. (1993). *Moxhelis 1* [Video-arte] y *Moxhelis 2* [Video-arte]. Video-arte basado en material audiovisual registrado en la performance En la Torre de la Iglesia Evangélica Alemana.
- Con una quimera a cuestas. (1993, 29 de noviembre). *El Herald*, 1.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro 3: el teatro de los muertos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Atuel.
- El circo de futuro, de la compañía Moxhelis, puso un toque distinto a la noche del sábado minuano. (1993, 23 de noviembre). *La Unión*, 13.
- Gutiérrez Bossa, J. (2010). Abordaje reflexivo de la música industrial en el aventurar postmoderno y su protagonismo en las expresiones culturales emergentes. *Revista Encuentros*, 16, 99-108. <http://hdl.handle.net/11619/1205>
- Irigoyen, E. (1993, 19 de julio). Inaugurando una estética. Moxhelis y la Comedia Peñarol. *Búsqueda*, 62.
- Lamas, E. (1993, diciembre). *Las Expediciones* [fragmentos audiovisuales del Desfile por Parque Rodó y Pocitos].
- Peveroni, G. (1993, 10 de Junio). Masaje Estético. Crítica/ Teatro: Moxhelis en la Iglesia. *El Día*, 24.
- Rodríguez, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós.

**\*Damián Pérez Mezzadra** trabaja en el grupo de investigación “Matajo” de la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (UDELAR), Uruguay. Es Magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-UDELAR); Profesor en Educación Media, especializado en Literatura, por el Instituto de Profesores Artigas (IPA); Técnico en Comunicación Social, opciones prensa y televisión, por el Consejo de Educación Técnico Profesional (CETP). Actualmente doctorando en Letras (FHCE-UDELAR) y maestrando en Información y Comunicación (FIC-UDELAR). Ha publicado bajo seudónimos (Demian Cavern y Dante Linacero) dos libros ensayísticos sobre poéticas del rock uruguayo. Su segundo libro, *Canciones al Viento. La arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*, fue galardonado en los Premios Nacionales de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) en la categoría de Premio Único de Ensayos de Música y Arte de obras editadas.