



## Espacio y performance

Poéticas, prácticas, acciones e intervenciones  
en la escena estético-política argentina hoy

Lucas Rozenmacher (compilador)

Serie Memorias en tensión

EDICIONES UNGS



Universidad  
Nacional de  
General  
Sarmiento





## ESPACIO Y PERFORMANCE



Lucas Rozenmacher  
(compilador)

**Espacio y performance**  
Poéticas, prácticas, acciones  
e intervenciones en la escena  
estético-política argentina hoy

EDICIONES **UNGS**



Universidad  
Nacional de  
General  
Sarmiento

Espacio y performance : poéticas, prácticas, acciones e intervenciones en la escena  
estético-política argentina hoy / Lucas Rozenmacher ... [et al.]; compilación de  
Lucas Rozenmacher. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General  
Sarmiento, 2024.

Libro digital, PDF - (Comunicación, artes y cultura / Memorias en tensión ; 4)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-630-774-1

1. Dramaturgia. 2. Memorias. 3. Política. I. Rozenmacher, Lucas, comp.  
CDD 306.47

---

## EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar / ediciones.ungs.edu.ar

\*\*\*

### **Serie Memorias en tensión**

Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (coordinadores)

Serie al cuidado de Elena Valente

\*\*\*

Diseño gráfico de la serie: Daniel Vidable

Corrección: María Valle

Tipografía: Manuale

Pablo Cosgaya, Eduardo Tunni & Omnibus-Type Team

SIL Open Font License Version 1.1

<http://www.omnibus-type.com/>

Imagen de tapa: *Diarios del odio*, en la Universidad Nacional  
de General Sarmiento. Colectivo ORGIE. Fotografía: Pablo Cittadini.

\* \* \*

Hecho el depósito que marca la Ley 11723.

Prohibida su reproducción total o parcial.

Derechos reservados.

\*



Libro  
Universitario  
Argentino

# Índice

Puerta de entradas. Recorrido sobre las perspectivas y alcances de este volumen en el contexto de los procesos de intercambio entre performance, sociedad y acciones poético-políticas. Las relaciones estéticas entre lo contemporáneo y el hoy en la Argentina 9  
*Lucas Rozenmacher*

## **Intervención en el espacio, arte y política, cruces e interacciones**

Cuerpo y espacio. Una aproximación al cruce entre performance y acción política 21  
*Lucas Rozenmacher*

Arte y performance como estrategia de intervención política 45  
*Cecilia Vázquez*

Fiestas populares: la performance de las identidades del pueblo 67  
*Juan Pablo Cremonte*

La pasión y la máscara. Las marchas del orgullo LGTBIQ en la Argentina 87  
*Adrián Melo*

Del matadero a la grieta. La política como  
acción performativa 99  
*Rodrigo Hobert y Pablo Luzza Rodríguez*

### **Performance e hibridaciones tecnológicas**

Performance y tecnología. Cruces y tensiones 119  
*Ángel Jara*

Escritura y contra-escritura: acciones  
performáticas en relación con el cuerpo  
y la materia en la historia del arte robótico 133  
*Mario Guzmán Cerdio*

### **Performance y lenguajes**

La performance y la afirmación del arte  
como sistema social 149  
*Daniela Koldobsky*

La tarea de recordar. Sobre la experiencia  
de 30 (treinta), de Andrea Fasani 163  
*Carla del Cueto*

Poderosamente vivas. Las experiencias de  
*El Siluetazo* y el *Arte Correo* en perspectiva  
performática 181  
*Alesia Gervasi y Federico Gobato*

El drama social en las performances  
del tango (2001-2015) 205  
*Tomás Calello*

**Puerta de entradas.  
Recorrido sobre las perspectivas y alcances de este volumen en el contexto de los procesos de intercambio entre performance, sociedad y acciones poético-políticas. Las relaciones estéticas entre lo contemporáneo y el hoy en la Argentina**

*Lucas Rozenmacher*

---

**A** lo largo de los últimos cuarenta años en la Argentina, se han producido una serie de quiebres y resignificaciones poéticas que pueden identificarse a través del cruce de diversos lenguajes y que denominaremos performances.

El estudio sobre este lenguaje “presupone que vivimos en un mundo postcolonial en el que las culturas chocan, fluyen y hasta interfieren, hibridándose con energía” (Schechner, 2000), es decir, que este proceso de hibridación de lenguajes es también atravesado por un complejo entrecruzamiento de transculturalidades que enriquecen miradas y nos convocan a generar nuevas herramientas para pensar y discutir estas expresiones que, aunque parecidas a las que se producen desde fines de los

años cincuenta del siglo pasado, tienen nuevos elementos y componentes que las hacen, en algunos casos, distintivas.

En diversas ocasiones, artistas, coleccionistas y críticos mencionan el problema del lugar que ocupan las artes performáticas en cuanto al espacio o al lenguaje en el que pueden ser enmarcadas. Con ello vemos distintos intentos de encaminarlas dentro del contexto de las artes visuales y la posibilidad de museificación, monetarización y, desde ahí, encuadrarlas dentro de los límites del mercado del arte.

En otros casos, se intenta encaminar a estas obras dentro del universo deparado para las artes escénicas y se las enmarca dentro del teatro o la danza, sin poder encuadrar las acciones en las reglas y lenguajes que estas tienen dentro del canon.

En este libro hemos decidido no involucrarnos en esta discusión sobre los alcances y los límites de este lenguaje, ni sobre dentro de qué acción canónica o generación de nuevo canon situarlo.

Hemos decidido esto porque vemos que, en distintos aspectos de la vida pública, se generan formas y procesos performáticos que nos permiten trabajar y entender tanto cuestiones estéticas como políticas y poéticas. Es decir, en este volumen tomamos como objeto tanto las manifestaciones populares, ya sean religiosas, sociales o políticas, como las obras específicamente instrumentadas e ideadas como obras de arte y, con ello, realizamos un recorte sobre lo producido durante los últimos 35 años en la Argentina a partir de la reapertura democrática.

Desde la vuelta a la democracia a la fecha, se han generado distintas propuestas performáticas que interpelan al espacio público, constituyéndolo como su escenario de acción e intervención junto a la expansión de propuestas artístico-poéticas, muchas de ellas vinculadas a diversos movimientos y situaciones políticas.

A fin de dar cuenta sobre las acciones y prácticas artísticas desarrolladas en tal sentido, se presentarán una serie de artículos que intentan abordar, desde diversas perspectivas, la performance y sus alcances en nuestro país, para luego pasar a los procesos de hibridación e interacción de lenguajes apoyados en distintas acciones tecnológicas, materiales y conceptuales hasta el acercamiento a lenguajes y casos en particular.

Con este desarrollo se podrá observar tanto la relación entre lo artístico y lo político, como también las nuevas poéticas y los modos de intervención del cuerpo y, fundamentalmente, la generación de nuevas

dramaturgias que explican, de algún modo, la transformación de la Argentina en los últimos cuarenta años.

Para ello, hemos dividido al presente volumen en tres secciones. La primera de ellas está compuesta por trabajos que dan un panorama general de diversos modos de abordar la cuestión de la performance y de los modos de performatividad en la Argentina.

El primero de los artículos, "Cuerpo y Espacio. Una aproximación al cruce entre performance y acción política", a cargo de Lucas Rozenmacher, plantea la relación entre cuerpo política, poética y performance, en el proceso de transformaciones entre el lugar del cuerpo desde los inicios de la democracia, a un momento de quiebre al cumplirse el primer lustro de este siglo. A lo largo del artículo se presentan algunos indicadores para analizar cambios en cuanto al nuevo papel del cuerpo y de los problemas que abordan las propuestas poéticas respecto a cuestiones de género, origen étnico y relación de clase.

En este artículo veremos fundamentalmente el desarrollo de las propuestas de cuatro casos en particular: el Colectivo Estrella del Oriente, Serigrafistas Queer, la Fuerza Artística de Choque Comunicativo-FACC y la Organización Grupal de Investigaciones Escénicas-ORGIE.

En definitiva, lo que podremos encontrar en esta producción es la relación y el lugar del cuerpo en la performance y la significación de cuestiones profundas de género e identidad que conviven e interpelan a nuevos colectivos emergentes.

En el artículo "Arte y performance como estrategia de intervención política", de Cecilia Vázquez, se retoma el concepto de rituales sociales para analizar parte del emergente de lo ocurrido luego de los hechos de inicio de siglo, a partir del concepto de Austin según el que estos grupos "realizan lo que enuncian" (Austin, 1990) al llevar adelante una renovación gráfica y performática.

En este artículo, Vázquez plantea como problema el aspecto relacional de las prácticas que ponen a jugar, esto es, el arte y la política, y que la autora refiere como imposible de separar, ya que ambos son las dos caras de una misma moneda. Este proceso que trabaja la autora, y que recorre las producciones generadas entre finales del siglo pasado y comienzos de este siglo, implica la creación de dispositivos que significaron nuevas herramientas de lucha. También hace referencia al problema que conlleva la "bientalización" del "arte político" en cuanto a la disyuntiva y toma de

decisiones de los distintos actores frente a la posibilidad de circulación por espacios de muestra canonizados.

Luego, encontramos el trabajo de Juan Pablo Cremonte “Fiestas populares: la performance de las identidades del pueblo”, en el que, a partir del concepto de fiesta, trabaja sobre la relación entre esta y espectáculo.

Para ello va a tomar el desarrollo de tres casos: dos de ellos son los festejos de San Miguel Arcángel, en 2012 y 2013, en los que va a encontrar una serie de componentes que contrastará, fundamentalmente, con el caso de la fiesta del Señor del Milagro de Mailín, en Villa de Mayo. En este recorrido por los casos, Cremonte planteará la diferencia entre popular y pobre, y multitudinario y masivo, y establecerá una serie de indicadores que permitirán observar el lugar de los concurrentes en un festejo y en el otro. Mientras en uno de estos festejos los asistentes son una parte fundamental en la constitución de los rituales y las prácticas que se despliegan con intervenciones no reguladas, en el otro se encontrará que el papel de quienes se acercan a ver la fiesta terminan cumpliendo el rol de espectadores.

El trabajo de Adrián Melo, denominado “La pasión y la máscara. Las marchas del orgullo LGTBIQ en Argentina”, realiza un ejercicio de recorrida por las marchas del orgullo desde la perspectiva performática.

El autor plantea que, a partir de tomar a las performances como transformances, las marchas del orgullo provocan transformaciones en quienes las llevan adelante y crean nuevas fuerzas y alianzas entre aquellos que participan. En su análisis de las marchas, Melo retoma lo que describe Meccia en cuanto al uso de las máscaras durante las primeras marchas (Meccia, 2006) frente al miedo a ser estigmatizados, perseguidos o echados de sus trabajos, pero además resalta la cuestión performativa y teatral de estas.

El trabajo de Rodrigo Hobert y Pablo Luzza Rodríguez, “Del matadero a la grieta. La política como acción performativa”, parte del texto de Esteban Echeverría, *El Matadero*, para pensar la performatividad de la denominada “grieta”, en lo que Piglia da por llamar uno de los dos inicios de la literatura argentina (Piglia, 2010).

La grieta se expresa en la tensión entre los sectores dominantes y el plebeyismo, y en la lucha simbólica por imponerse el uno sobre el otro; en ella que se destaca la paranoia sobre un miedo latente, pero irreal, sobre el avance de lo plebeyo y se combina con un salvajismo temeroso de las elites.

La performatividad de una grieta que se asume como constitutiva de la nación para Hobert y Luzza Rodríguez nos conduce a entender que termina siendo constitutiva de identidades, pero las que, sin embargo, tienen un carácter efímero que no termina de producir anclaje. Esto es entendido de este modo a partir de la hipótesis que presentan los autores en cuanto a que no se trata de una sola performance de tensión, sino a dos que se requieren mutuamente para terminar de constituirse.

La siguiente sección del libro aborda la relación entre arte y tecnología a partir de dos perspectivas complementarias. La primera de ellas es la de Ángel Jara, quien plantea la tesis de Boris Groys sobre el ingreso a la producción masiva del arte en contraste con el período anterior ligado al consumo masivo del arte (Groys, 2016).

Principalmente, Jara plantea que esto ocurre por la combinación de una serie de temas. El primero de ellos es el desarrollo de tecnologías que permiten a cualquier persona con conocimientos básicos en el uso de esos instrumentos ser un productor. El otro componente es el de la posibilidad de circulación de las producciones a partir del uso de las herramientas de comunicación y, junto con ello, la modificación del concepto de obra de arte; en algunos casos, el estatus de obra lo brinda el acto de experiencia por encima del sentido estético.

A lo largo de las páginas Jara se pregunta si es posible establecer definiciones finales sobre la relación entre arte y tecnología o entender que esta es un ejercicio constante de modificación entre uno y otra, y que, en definitiva, las relaciones terminan funcionando como acciones provisionarias de experiencias en procesos.

Respecto al trabajo propuesto por Mario Guzmán Cerdio, "Escritura y contra-escritura: acciones performáticas en relación con el cuerpo y la materia en la historia del arte robótico", vemos aquí la relación de la escritura como acción performática.

Para trabajar la relación entre el texto y la capacidad para conformarse como objeto artístico, Guzmán Cerdio toma como elemento para trabajar a los autómatas del siglo xvii y a los híbridos robóticos del siglo xxi, asistidos por células animales. A partir de esto, analiza varias obras y se centra particularmente en *Handswriting: escribiendo una palabra con tres manos simultáneamente*, obra en la que Stelarc realiza esta performance asistido por un brazo mecánico superpuesto a su brazo derecho y repite sobre un vidrio la palabra "evolución".

También toma otras performances, como la propuesta en la tradición Karakuri en la que el autor plantea que el comportamiento no verbal es capaz de transmitir un significado mayor que la palabra hablada, al considerar el movimiento y la gestualidad de los autómatas como un lenguaje abstracto. Estos ejercicios performáticos toman a la palabra como materia a trastocar al poner el eje de la palabra escrita no en el espacio de construcción de memoria, sino como parte de un eterno comienzo y de un vacío constante. El análisis de estos ejercicios, en los que la escritura se vuelve un gesto estético más que un elemento capaz de construir registro y rastro de una memoria histórica, plantea una cuestión de gran actualidad para pensar el problema entre la forma y el contenido de la obra, y la relación entre técnica, tecnología y sujeto.

Por último, este trabajo de compilación presenta cuatro trabajos que, a través del análisis de casos, intentan completar un panorama general en la relación entre arte y política, performance e intervención, al recorrer el cruce de distintos lenguajes vinculados a diversas acciones estético-políticas.

El primer trabajo que encontraremos en esta sección que denominamos "Performance y lenguajes" es el de Daniela Koldobsky, "La performance y la afirmación del arte como sistema social".

La autora se propone en él generar elementos de análisis que permitan leer las performances en clave de los múltiples intentos de devolver el arte a la praxis social, al apoyarse en la propuesta de Peter Burger (2000). Para ello, parte de analizar el pasaje de lo objetual a la acción a partir de distintas acciones producidas durante la década de 1960, y hace foco en lo producido por Alberto Greco y la práctica del *vivo dito*.

Junto con el análisis del *vivo dito*, Koldobsky trabaja la obra *Disculpe usted ¿podría coreografiarme?*, ya que ambas se presentan como un ejercicio de irrupción artística y fugaz en medio de la vida cotidiana.

Luego, la autora se propone analizar la constitución de un sistema del arte y la relación entre el movimiento centrípeto y centrífugo en el propio sistema. En este esquema de relaciones entre ambos movimientos, concluye que el sistema ha salido fortalecido por movimientos centrífugos que hacen que imprevistos de la vida cotidiana terminen siendo leídos como irrupciones performáticas o como el arte insertándose en el arte.

Podemos pensar, en este sentido, con el ejemplo que utiliza Marie-José Mondzain sobre la espectacularidad de hechos que ocurren en la vida

cotidiana, como lo que ocurrió el 11 de septiembre de 2001, en el que se pone en cuestión la posibilidad de montaje y puesta en escena y que, en definitiva, termina significando un conflicto con la construcción de verosímil de la “realidad” y de la obra de arte (Mondzain, 2016).

Carla del Cueto en “La experiencia de recordar, sobre 30 (TREINTA) de Andrea Fasani”, trabaja sobre la relación entre escritura y memoria de una manera distinta a la que vemos en el trabajo de Guzmán Cerdio.

Aquí, a partir de un ejercicio que parece mecánico, como el de repetir nombre y apellido de un desaparecido en cada uno de los cuadernos Gloria, a diferencia de las performances que describe Guzmán, Del Cueto encuentra una modalidad de construcción de la escritura de manera colectiva. Este modo de construcción de la memoria sobre el horror generado durante la última dictadura cívico-militar a partir del recurso estético que combina la escritura con la acción performática, la generación del sonido particular de escribir sobre la hoja y el espacio rodeado con los cuadernos que construyen la acción de recordar generan la aplicación de un arte contextual.

Por último, Del Cueto destaca una cuestión fundamental para entender este proceso como acción no guionada, en la que los espectadores-productores no solo replican nombre, apellido y fecha de desaparición, sino que se produce un acto de *trasformance* (Schecner, 2000) en el que se modifica el esquema de la acción a partir de una carta, un relato o un dibujo que realiza quien tiene en ese momento el cuaderno. Esta acción relacional hace de la obra una performance infinita, no como una característica que genera la angustia de no llegar nunca a alcanzar un fin que sacie el gozo en la obra, sino en el sentido de que esa obra en proceso continuo se constituye a partir de su carácter profundamente relacional (Bourriaud, 2006).

El trabajo de Alesia Gervasi y Federico Gobato, “Poderosamente vivas. Las experiencias de *El Siluetazo* y el *Arte Correo* en perspectiva performática”, plantea que si bien ninguno de los dos casos fue pensado como una performance desde la perspectiva en que se conciben estas acciones en el mundo del arte, sí pueden trabajarse desde la idea de performance social. Para ello se basaron en la pregunta conductora de Diana Taylor respecto a qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos (Taylor, 2011).

A partir de esa pregunta conductora, suman otra herramienta metodológica: los seis elementos que, según Jeffrey Alexander, componen a la performance social y con ello terminan de construir los indicadores para analizar a las dos acciones artísticas.

A esta construcción metodológica suman una perspectiva particular sobre lo que entienden que significó *El Siluetazo*, en relación con el impacto que cobró la acción misma de la silueteada y la potencia con la que se independiza la silueta del campo artístico y del sistema de clasificación constituyéndose en un recurso para la acción política y cultural.

El otro caso que toman es el *Arte Correo* y remarcan una característica fundamental para entender su ontología: estas obras no pueden entenderse sino se enmarcan en un circuito de circulación en el que el formato y el tamaño de la pieza, junto con las regulaciones postales, dan una condición de materialidad particular al proceso mismo de la obra.

El uso de estos medios es, según narran los autores, una toma de posición en el espacio público, dado que el uso de los recursos oficiales para la circulación y la expansión juegan de manera simbólica con los modos de resistencia e intervención subterránea descentrada, y discuten los límites mismos de la práctica artística y de la burocracia oficial; todo esto se da a partir de un carácter colectivo y social.

Por último, nos encontramos con "El drama social en las performances del tango (2001-2015) en el que Tomás Calello toma la relación de las performances escénicas teatrales con la danza y, desde ese lugar, trabaja la idea del baile del tango como performance. A partir de esto, se zambulle en el mundo de las milongas y en las distintas experiencias que se fueron produciendo en Buenos Aires desde la crisis de comienzos del siglo XXI.

Uno de los elementos que trabaja es la experiencia del grupo Tango Protesta, en la que se pueden ver modos de organización colectiva que derivaron en la conformación del Festival Cambalache o en las distintas performances ligadas a cuestiones de género o de condiciones socioeconómicas.

Calello cruza las experiencias de tango protesta y tango terapia con otras en proceso de crecimiento a partir de la crisis de 2001, por ejemplo, con la del teatro comunitario, en la que entiende que aquellas pueden identificarse como un emergente estético de los nuevos modos de organización asamblearios y colectivos.

Finalmente, debemos consignar que a lo largo de este volumen se podrá realizar un camino de lo más general, en cuanto a panoramas amplios de la producción de la performance en la Argentina, hasta llegar al desarrollo de casos particulares que terminan dando marco al estado de situación de la performance durante los últimos 35 años de democracia que vamos transitando.

Esta construcción de todos modos se encuentra en permanente proceso de transformación, ya que no solo la acción performática modifica condiciones simbólicas y de construcción material de las acciones, sino que pudimos ver que a lo largo de estas tres décadas y media ha ido mutando el modelo de país, los modos de circular y producir arte, y también las formas de generar acciones colectivas estético-políticas.

Como última aclaración, antes de ingresar a este volumen debemos aclarar que entre la producción del libro y su publicación fueron ocurriendo distintas acciones y situaciones que impactaron en el desarrollo de las representaciones artísticas, políticas y performáticas. Para no extendernos demasiado, vamos a mencionar solo algunas de ellas.

La primera que mencionamos fue “El violador eres tú” que, si bien tuvo su origen en los colectivos feministas de Chile, luego se propagó, rápidamente, por todo el globo terráqueo y contó con diversas experiencias en la Argentina.

Otra experiencia que podría abordarse es la del uso de los balcones tanto desde una perspectiva artística como política durante el comienzo del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio en la zona del AMBA; podemos destacar algunas de las acciones vinculadas con el apoyo a los trabajadores de la salud, los cacerolazos y el pañuelazo a partir de la suspensión de la marcha por el 44º aniversario del golpe de Estado de 1976. O las acciones generadas por distintos colectivos de personas que mixturaron el recuerdo del 17 de Octubre (aniversario del día de la lealtad peronista), cuando se planificó un acto en las redes que, al verse desbordadas y hackeadas, terminó con la presencia de miles de personas en caravanas de autos, camiones, camionetas y colectivos.

De igual modo podemos observar algunas experiencias que intentaron desarrollar acciones performáticas y presentaciones “en vivo” a través de un estado de corporalidad plana que emerge desde las pantallas. Entendemos que este fenómeno atraviesa la vida cotidiana y, de manera especial y profunda, las artes performáticas, dado que la representación

transcurre en espacios transmediales. En estos espacios, lo performativo se reubica en un territorio mediado por la experiencia del presente continuo que otorgan las redes y plataformas, en el que se trastoca la potencia de cohabitación que contiene la vibración de los cuerpos en escena, con sus respiraciones y olores, y termina reformulando nuevas formas de experiencia cohabitacional al incorporar una dimensión que se vuelve escena. Esta es la característica de intangibilidad, de distancia, que abre nuevos caminos para pensar dichas experiencias y que, seguramente, servirán como insumo para trabajos, estudios y reflexiones de posterior factura. Por ahora, les damos la bienvenida a este encuentro de trabajos y miradas sobre lo performativo y la performance en la Argentina hoy.

## Bibliografía

- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Meccia, Ernesto (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- Mondzain, Marie-José (2016). *¿Pueden matar las imágenes?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Piglia, Ricardo (1993). "Echeverría y el lugar de la ficción". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, Diana (2011) "Introducción. Performance, teoría y práctica". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela, *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

## Intervención en el espacio, arte y política, cruces e interacciones



Fuente: *Diarios del odio*, en la Universidad Nacional de General Sarmiento.  
Colectivo ORGIE. Fotografía: Pablo Cittadini.



# Cuerpo y espacio. Una aproximación al cruce entre performance y acción política

Lucas Rozenmacher\*

---

*No somos solamente espectadores, somos actores sociales  
con el potencial de intervenir y responderle al poder.*

Diana Taylor

## Sobre el recorte temporal

Si bien el libro recorre los últimos cuarenta años de la performance y las performatividades en la Argentina, en este artículo hemos decidido hacer un recorte que va transitar y analizar algunas de las acciones y propuestas que se produjeron entre 2005 y 2018.

Este recorrido es conducido por varios motivos: el inicial es la derogación de las denominadas “leyes del perdón”, Obediencia Debida y Punto Final, y el reconocimiento por parte de la máxima autoridad de la República de la responsabilidad del Estado en la implementación de

---

\* Lucas Rozenmacher es sociólogo y se desempeña como investigador docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Coordinó y dirigió la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos, y fue también director del CCUNGS. Es docente en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y se encuentra realizando el Doctorado en Arte de la Universidad Nacional de las Artes sobre las representaciones de *Ofelia* en América Latina en las primeras dos décadas del siglo XXI.

una práctica sistemática, durante la década de 1970 e inicios de los años ochenta, en la perpetración de las torturas, desapariciones y muertes a manos de los funcionarios del Estado.

La Ley de Obediencia Debida fue promulgada en 1987, luego de una asonada militar encabezada por Aldo Rico y un sector del ejército (que podría caracterizarse como el sector de la oficialidad media y joven), a la que se denominó “levantamiento carapintada”.

Esta ley significaba la presunción de que estos militares, jóvenes y de mediana edad, habían ejecutado órdenes de los superiores imbuidos en la llamada “teoría de los dos demonios” (Rozenmacher, 2010).<sup>1</sup>

Años después, en el programa de Gustavo Sylvestre, el militar Aldo Rico señaló que lo que buscaban era una “solución política definitiva para la secuelas de la guerra contra la subversión”<sup>2</sup> y que esa “solución” llegaría luego con los indultos promulgados por el siguiente presidente, Carlos Menem, en 1990.

La Ley de Punto Final (promulgada en 1986) significaba la paralización y caducidad de procesos judiciales para todos aquellos imputados que no fueran llamados a declarar antes de los 60 días corridos, en un momento que estaba por declararse la feria judicial de verano, e implicó una presentación en “catarata” de casos y desencadenó el levantamiento carapintada mencionado.<sup>3</sup>

Junto a la declaración de nulidad de ambas leyes en el Congreso de la Nación, entendemos que se dieron dos momentos histórico-políticos, desarrollados en actos oficiales durante 2004, y que modificaron cuestiones jurídicas, políticas y también estéticas en la relación entre el Estado, los ciudadanos y la memoria reciente.

---

1 La llamada “teoría de los dos demonios” puede atribuirse a Guariglia y su texto “La condena a los excomandantes y la ley de extinción de causas: un punto de vista ético” en la revista *Vuelta*, n° 9, y que luego se popularizó como herramienta discursiva para definir al terrorismo de Estado como una situación de un país rehén de dos extremos. Esta teoría fue adoptada por el Estado como política oficial hasta entrados los primeros años del siglo XXI.

2 Diario *Clarín*, 25/3/2004, disponible en [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon\\_0\\_H1aZQ9pyAKg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon_0_H1aZQ9pyAKg.html)

3 Ambas leyes, Punto Final y Obediencia Debida, fueron declaradas nulas en 2003.

El primero de ellos fue el pedido de perdón en las puertas de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)<sup>4</sup> por parte del (entonces) presidente de la Nación, Néstor Carlos Kirchner.

En ese día se produjo una doble ruptura simbólica por parte del Estado nacional. La primera fueron las palabras de Kirchner:

Vengo a pedir perdón de parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia tantas atrocidades [...] Hablemos claro: no es rencor ni odio lo que nos guía. Me guía la justicia y la lucha contra la impunidad. Los que hicieron este hecho tenebroso y macabro como fue la ESMA tienen un solo nombre: son asesinos.<sup>5</sup>

En el mismo acto, por primera vez una víctima de ese período, un hijo y una hija restituidos que habían nacido en ese centro clandestino estatal, tomaban la palabra desde un espacio institucional y formal, lo que significó un pasaje institucional-generacional entre lo que había ocurrido casi diez años antes con la conformación y la aparición pública de los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado como organización a través de H.I.J.O.S.<sup>6</sup>

Ese mismo día, a la tarde, se completó este nuevo momento en la política y las poéticas en relación con las intervenciones políticas a partir de una acción simbólica con una alta carga de emotividad y de señalamiento respecto al no apañamiento del Estado de los crímenes de lesa humanidad, desde la posición de una defensa institucional.

El hecho, fuertemente rupturista desde las perspectivas de intervención y actuación de las investiduras presidenciales anteriores, fue la orden que el presidente Néstor Kirchner dio al jefe del Ejército, Roberto Bendini, para que bajara los cuadros de Jorge Rafael Videla y de Reynaldo Benito Bignone, dos expresidentes de facto y, además, exdirectores del Colegio Militar, a través de una palabra simple, "proceda", y un acompañamiento armónico con la mano.

---

4 Durante la última dictadura cívico-militar, las fuerzas represivas utilizaron parte de la infraestructura estatal como centros clandestinos de detención. La ESMA había funcionado como uno de los lugares más importantes utilizados para la retención, tortura y luego desaparición y muerte de personas; funcionó como tal entre 1976 y 1983.

5 Diario *Clarín*, 25/3/2004, disponible en [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon\\_0\\_H1aZQ9pyAKg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/kirchner-esma-nombre-vengo-pedir-perdon_0_H1aZQ9pyAKg.html)

6 La agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) se fundó en 1995.

Luego de realizar esa acción dentro de los pasillos del Colegio Militar, se dirigió a los cadetes y mirando de frente al grupo posicionado firme y marcial dijo:

Recordar el 24 de marzo del 76 es una de las instancias más dolorosas y más crueles que le ha tocado vivir a la historia argentina. Tenemos que terminar definitivamente con los mesianismos. Definitivamente debe quedar bien en claro que el terrorismo de Estado es una de las formas más injustas y sangrientas que le puede tocar vivir a una sociedad. No hay nada que pueda habilitar el terrorismo de Estado y menos en las Fuerzas Armadas que deben ser el brazo armado del pueblo (Kirchner, 2004).

En el relato de estos hechos, entendemos que las acciones descritas integran una ruptura con respecto a la institucionalidad y a los modos de performance y performatividades que se sucedieron a esta, en cuanto al modo de tomar posición desde un espacio oficial.

Funcionaron también como ruptura con la posición que el Estado había tomado hasta ese momento, en cuanto desestimó la teoría de los dos demonios al desequiparar el accionar de las fuerzas y las acciones y las responsabilidades del Estado, y el de las agrupaciones civiles.

A partir de estos hechos y acciones político-performáticas, vamos a realizar el recorte de 2004 a 2018 en el que intentaremos ver la relación entre poéticas, cuerpos y espacio público en esta última etapa de la democracia argentina.

En definitiva, hemos decidido tomar este período por dos razones que, de algún modo, dan cuenta de una modificación de las políticas públicas ligadas al resguardo y defensa de los derechos humanos y, junto con ello, el pasaje de los excentros clandestinos de detención a manos de distintos organismos de derechos humanos. Por ejemplo, la administración de sendos espacios culturales en dicho predio a Madres de Plaza de Mayo y a H.I.J.O.S., o la posterior instalación del museo Malvinas Argentinas, entre distintas acciones en ese sentido.

Acompañando a estos cambios como modos de circulación y desarrollo de políticas y prácticas estético-políticas, podemos observar también la transformación en los modos de comunicación y circulación de las obras y las acciones a partir de lo que podríamos denominar “la explosión (en ese primer momento) del 2.0”, con el pasaje de *blogs* y *fotologs* de artistas

colectivos y de “ciudadanos comunes” al uso de portales y de redes sociales, que permitieron desarrollar exponencialmente la presentación, señalamiento y representación de acciones artísticas, poéticas y militantes.

Estos nuevos modos dan paso a la constitución de un esquema de producción transmedial (Jenkins, 2008), en el que las propuestas artístico-políticas se generan y desarrollan, pensando en la posibilidad de ser vivenciadas, convivenciadas y observadas en distintas plataformas y modalidades.

Esta transformación en los modos de generar hechos artístico-políticos y en la generación de obras se da en un marco de producción que podríamos denominar como “formas de tecnovivio” (Dubatti, 2014), en las que algo se realiza de manera mediatizada y con capacidad de viralización, y hay una construcción colectiva y colaborativa de las obras.<sup>7</sup>

Podríamos agregar como intermedio entre los dos argumentos que nos sitúan en este período temporal, que vemos en el último decenio un nuevo momento respecto a los modos de presentación y representación de los cuerpos y las acciones artísticas, pero este punto lo iremos desarrollando en los apartados posteriores.

En este mismo sentido, podemos sumar un momento previo a lo que describimos: los hechos y situaciones que acontecieron entre el 2001 y el 2003<sup>8</sup> respecto del desconocimiento popular de las instituciones políticas y representacionales.

---

7 Como ejemplos de este tipo de obras podemos tomar en cuenta lo propuesto por los iconoclastas con las imágenes replicables de iconografía y señalamiento, a partir de los mapeos colectivos y colaborativos que propusieron desde un comienzo, por ejemplo, la construcción de mapamundis o de pictogramas. En el mismo sentido, podemos mencionar las acciones iconográficas del Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, que a partir de las acciones de obra-señalamiento produjeron un efecto y una acción de circulación y popularización de la obra.

8 Entre 2001 y 2003 ocurrieron una serie de acontecimientos fundamentales para entender por qué lo ocurrido el 24 de marzo de 2004 fue una instancia de ruptura profunda. Durante 2001 se produjeron hechos tales como el desconocimiento de las representaciones políticas y se generaron modos complejos de auto organización por parte de los colectivos sociales. Tanto los sectores populares, a través de las organizaciones piqueteras, como los sectores medios, a través de los ahorristas, plantearon estrategias de reorganización y resistencia frente a la crisis económica, política y social. Junto con esto, se produjo un despliegue de pseudomonedas en los Estados provinciales y en el nacional, y también se generaron monedas alternativas desde la organización popular y solidaria a través de, por ejemplo, clubes del trueque. A esta situación se le sumó el descrédito profundo de la denominada “clase política”,

Durante esta crisis de representación, en la que podemos citar los cacerozazos, los saqueos y los piquetes junto a los clubes del trueque a lo largo de distintos lugares del país y acciones artísticas como el *Mierdazo*, a manos del colectivo Etcétera, se vivieron nuevos modos de construir las prácticas representacionales a partir de la incorporación de estos colectivos políticos y artísticos a distintos espacios institucionales.

## Espacio-territorio-corporalidad

*Desde el grupo, sentimos la necesidad de abrirnos para comprender la realidad incorporando otras miradas y cuando por motivos internos o externos vemos un quiebre en la modalidad de trabajo anterior.*

GAC

En principio nos detendremos, brevemente, en dos categorías: espacio público y territorio, desde una perspectiva en la que se entiende al espacio público como el lugar de disputa mediada y en el que interviene el poder como agente de mediación y de control, frente a la categoría territorio, que se presenta como más difusa en el intercambio de tradiciones y espacialidades.

Aquí nos parece interesante traer a la discusión algunas cuestiones que planteó Jürgen Habermas en su texto *Espacio público*, en el que define al “espacio público como un territorio que se encuentra entre el Estado y la sociedad, y en donde el público se convierte en el sostén de la opinión” (Habermas, 1996) entregándole a esta el papel fundamental de ser quien termina imponiendo consensos.

Es interesante también traer a este desarrollo de esquema posible para las categorías de territorio y espacio público lo que plantea Henry Jenkins respecto a la relación entre los conceptos de comunidad y territorialidad, cuando define que en una sociedad en la que las formas previas de comunidad social se van rompiendo, el “arraigo a la geografía física disminuye [...] [y] nuestras lealtades a los Estados-Nación se redefinen. No obstante

---

que incluyó la muerte de más de cuarenta personas por parte de distintas fuerzas del Estado y culminó con el asesinato de dos militantes populares en la ciudad de Avellaneda (Maximiliano Kosteki y Darío Santillán) y la rueda, en una semana, de asunción de cinco presidentes distintos a partir de la dimisión de Fernando De La Rúa hasta llegar a la presidencia de Eduardo Duhalde.

nacen nuevas formas de comunidad" (Jenkins, 2008). Si bien esto ocurre a lo largo de esta década y media, vemos que el modo de construcción en comunidad es a partir de un esquema colaborativo, de producción conjunta y el desarrollo del intercambio recíproco.

A lo largo de los últimos cuarenta años, la categoría de territorio ha ido mutando fuertemente, pero entendemos que no es enunciada como un espacio físico delimitado y demarcado, sino que debemos entenderlo como un conjunto de características y componentes que hacen a la idea de territorio y de espacio público como una serie de imbricaciones y de relaciones que dan cuenta de tradiciones, deseos, prácticas e intermediaciones que superan cualquier concepto de densidad físico-geográfico-territorial.

Cuando hablamos de territorio, en ciertas ocasiones, algunos actores lo entienden como el lugar de la animalidad, de la disputa sin reglas, de una zona sin mediación, sin control de los sujetos sobre el espacio y las prácticas, lo que nos lleva a situarnos en un lugar en el que la racionalidad pierde sentido.

En otras ocasiones, el territorio se entiende vinculado a un espacio físico que contempla las características propias del lugar, al proponer el rescate de la cuestión esencialista del espacio y también de quienes lo habitan.

En este caso, pensamos al territorio no solo como una acción situada en un espacio físico concreto, sino como un mapa de relaciones simbólico-materiales que conforman un espacio de interrelación que denominaremos "territorialidad" y que se extiende por fuera de las fronteras geográficas que puedan ser demarcables a partir de un ejercicio de georeferenciamiento o de prácticas con un anclaje en el espacio físico.

Esta relación la encontramos profundamente desarrollada a partir del crecimiento y la posibilidad de utilización de las redes y de generar, a partir de intervenciones en espacios físicos situados, un esquema de intermediación en la opinión pública y en los modos poéticos comunes.

Junto a esta reconceptualización sobre las categorías de territorialidad y su relación con el espacio público, vemos que se fue produciendo una reconfiguración de las categorías de género y corporalidad, tanto desde la perspectiva de derechos, individuales y colectivos, como también respecto a las fronteras que los cuerpos y las corporalidades fueron ganando.

Para ello, podemos citar una serie de acontecimientos que nos parecen centrales para entender este pasaje y desarrollo de las categorías que venimos presentando aquí. El primero de ellos es, como dijimos en párrafos anteriores, el ejercicio de aceptación por parte del Estado nacional de la responsabilidad que este tuvo durante la última dictadura cívico-militar.

Como ya adelantamos, entendemos este momento como un instante de quiebre fundamental para lo que luego seguiría en el desarrollo de prácticas poéticas y políticas de los cuerpos y las representaciones en la escena pública.

Si hacemos el ejercicio de detener un instante la imagen de una figura institucional rodeada de jóvenes con pañuelos blancos en sus cuellos y las fotos de sus padres detenidos-desaparecidos por parte del mismo Estado, esa imagen era impredecible cinco años antes, cuando la teoría de los dos demonios era la propia perspectiva del Estado.

Esta acción performativa creemos que es fundamental para comprender el derrotero posterior de las intervenciones políticas y sus poéticas en el espacio público, al reconfigurar las corporalidades y las representaciones.

En un mismo sentido, entendemos que la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, junto al espacio que las distintas organizaciones LGTBIIQ, reconfiguraron definitivamente el espacio y resonancia del cuerpo en lo que denominamos anteriormente como territorialidad.

Sumado a esto, los movimientos políticos, artísticos y sociales que circulan con el pañuelo verde como divisa de identificación de una causa, la del aborto legal, terminan de reconfigurar los nuevos sentidos y potencialidades del cuerpo. También ponen de manifiesto nuevos modos de representación en la escena pública y con ello se conforma una nueva estructura de relaciones entre las manifestaciones políticas-artísticas con la característica de una nueva forma de construcción poética.

## Acción artística-acción política: tradiciones y distorsiones en la Argentina hoy

*no queremos  
ser más esta  
humanidad*  
Susy Shock

A diferencia de otros momentos en los que se producen acciones estético-políticas, en este período, el cuerpo y su triple acción de presentación, representación y marca,<sup>9</sup> dan cuenta de nuevas prácticas y poéticas.

Para poder trabajar estos nuevos modos de producción poético-políticos, recorreremos diversos momentos y acciones previas para encontrar algunos puntos de ruptura que identificamos en esta época. El primero de ellos es *El Siluetazo*<sup>10</sup> al que sus autores definen no como una obra o una performance, sino como una intervención estético-política (Amigo, 1995) que puede ser situada en el proceso de salida democrática y en diálogo con la irrupción de las multitudes que acompañaron el primer período del alfonsinismo.

También podemos diferenciar estas acciones de aquellos grupos vinculados con los escraches<sup>11</sup> organizados por H.I.J.O.S., como del Grupo de Arte Callejero (GAC) o del Colectivo Etcétera, que cambiaron un modo de producir intervenciones estético-políticas a partir del uso de iconografía,

---

9 Entendemos como Triple Acción del Cuerpo a aquellos momentos superpuestos, como los de presentación de los cuerpos en la acción del aquí y ahora, a la representación como proceso de distanciamiento y acción dramaturgica, y a la marca a partir del registro que estos imprimen al espacio y a la situación dramática generada en este proceso.

10 *El Siluetazo* consistió en una intervención en la vía de pública con siluetas de personas (mujeres, hombres, embarazadas, niños) representando la huella de los desaparecidos de la última dictadura. Esta acción fue desarrollada en varias ocasiones antes de la finalización de la dictadura cívico-militar. Para una ampliación del tema, ver en este mismo volumen el artículo Gervasi y Gobato "Poderosamente vivas. Las experiencias de *El Siluetazo* y el *Arte Correo* en perspectiva performática".

11 Se denominaron "escraches" a las acciones artístico-estético-políticas por parte de la agrupación H.I.J.O.S. durante la segunda mitad de la década del noventa del siglo pasado y el primer lustro de este siglo, en el momento en que los responsables de las desapariciones, las torturas, las apropiaciones de los bebés nacidos en cautiverio y la muerte estaban circulando por las calles sin ninguna sanción jurídica. La consigna de los escraches era "si no hay justicia, hay escrache".

señalética y significantes propios de la cotidianeidad, y que podemos contextualizarlos dentro de la emergencia de los grupos piqueteros de resistencia y de los clubes de trueque.

Estos se constituyeron como nuevos formatos de propuestas artísticas y estéticas, y otras formas de intervenir en la protesta político-social. Como ejemplos de sus acciones podemos citar los señalamientos de los centros clandestinos de detención en los distintos barrios, las mismas acciones para la casa de genocidas sin juzgamiento, o el *Mierdazo* en las puertas del Congreso de la Nación y la *Internacional Errorista* a cargo de Etcétera.

Partiendo de la tesis que planteamos en los acápite I y II de este mismo texto, entendemos que por las transformaciones políticas, jurídicas y estéticas se generaron nuevos modos de producir intervenciones estético-políticas.

Para abordar este nuevo período, nos concentraremos en diversos actores y colectivos, tanto artísticos como políticos, que renuevan algunas perspectivas en cuanto a las problemáticas y al sentido de las acciones.

Entendemos que este período suma a las consignas de derechos humanos ligados a la memoria reciente de la Argentina la perspectiva de género, como problema de lucha política, y el de la inmigración, en cuanto a la relación entre cuerpo, mercancía y derechos.

Para anclar este desarrollo, vamos a tomar una serie de ejemplos a partir de algunas acciones y obras realizadas, especialmente las de cuatro grupos o suma de colectivos: Serigrafistas Queer, el FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas) y el colectivo Estrella del Oriente.

Así como entendemos que en los períodos anteriores podíamos relacionar las acciones artístico-políticas con los distintos momentos político-institucionales, en este período podemos ver nuevas formas de relación entre arte y política, que amplían los alcances que vinculan lo político con los derechos humanos.

Como describimos brevemente, el primer momento de relación entre democracia y propuestas estéticas creemos que se enmarca en un período de irrupción de los cuerpos en la calle, es decir, con multitudes que se reapropian de las calles y los espacios públicos (Rozenmacher, 2013).

El segundo momento que describimos anteriormente en este trabajo es el de la intervención del cuerpo como emergente de una resistencia a través de las prácticas piqueteras y los escraches (Rozenmacher, 2013).

En este período, veremos al cuerpo como dador de una nueva intervención que entendemos como resultado de los ecos del 2001, la aparición del kirchnerismo como fuerza que institucionalizó la presencia de los cuerpos activos desde el Estado, y la conformación de corrientes sociales y colectivos vinculados con cuestiones de género que modificaron los modos de entender y de hacer política, y también la forma de manifestarse en la Argentina hoy.<sup>12</sup>

## Serigrafistas Queer

Las Serigrafistas Queer es un colectivo fundado en 2007 y en él podemos identificar a la artista visual Mariela Scarfatti como una de las principales activistas e impulsora de dicha experiencia.

Este colectivo emergió luego de un taller que se desarrolló en Belleza y Felicidad<sup>13</sup> durante 2007, el que tenía por objetivo “montar en tu ropa lo que quieras decir” y había sido convocado por serigrafistas gay en la sección convocatorias de la revista *Ramona*.

Luego de esa convocatoria, presentaron lo producido en la Plaza de Mayo durante la Marcha del Orgullo Gay que se realizaría ese año en noviembre (Cuello, 2013).

Durante la marcha, las consignas fueron la derogación de las leyes represivas contra la diversidad y el derecho al matrimonio a través de la consigna “libertad, igualdad y diversidad”.

Tiempo después, estas consignas terminarían generando dos leyes fundamentales para el derecho a la identidad de las personas y la potestad sobre sus cuerpos y sus deseos: la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género.

---

12 Cuando hablamos de la *Argentina hoy* nos remitimos al concepto de “arte hoy” de Jean-Luc Nancy, quien lo contrapone a la idea de “contemporáneo”, ya que entiende que esta idea no termina dando cuenta de los modos de producción de poéticas que cohabitan en un mismo momento.

13 Belleza y Felicidad fue una galería y local ubicada en el barrio de Almagro, que albergó experiencias artísticas emergentes de las artes visuales y performáticas desde fines de los años noventa del siglo pasado hasta los primeros años de este siglo. Belleza y felicidad fue, también, parte de una red de locales que integraron el colectivo ideado por Roberto Jacoby, Proyecto Venus, que significó la creación de una comunidad con plataforma virtual y territorial, y con actividades que iban variando de un tipo de espacio a otro.

El grupo (no grupo), como se autodenomina Mariela Scafati, de las Serigrafistas Queer puede entenderse como “la imbricación entre activismo, arte contemporáneo y teoría *queer* es un punto de inflexión en los modos de hacer y de narrarse a sí mismo” (Maradei, 2016).

La interpelación al espacio público, ya sea en las plazas y marchas del Orgullo LGBTQ,<sup>14</sup> con la instalación de shablonos en la calle y el estampado de frases como “ni varón / ni mujer / ni xxy / ni H2O”<sup>15</sup> o “Aborto legal / es vida”, intervinieron en los modos de relacionar lo político con el cuerpo y en la poetización de lo político.

En este mismo sentido se fueron desarrollando actividades de resistencia de las disidencias sexuales en espacios institucionalizados, por ejemplo las acciones en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires junto al colectivo de género respecto a la consigna “¿Cuántas mujeres hay en tu programa?”

Durante esta intervención se interpelaba a docentes de esa facultad a revisar sus propuestas formativas para identificar cuán patriarcal era la composición del programa, con la propuesta de estampar esa pregunta en las remeras de la comunidad de esa facultad o en pañuelos o banderolas.

También encontramos una acción similar frente a los travestisidios, con el estampado de la imagen de Diana Sacayan<sup>16</sup> con su pañuelo de la campaña por el aborto legal increpando a un antiabortista.

Podemos citar, además, las intervenciones del colectivo/no colectivo de Serigrafistas Queer en las marchas y acciones del Movimiento Ni Una Menos y en actos como Lula Livre, que dan cuenta de nuevos modos de intervención en el espacio público de actores y actoras<sup>17</sup> que piensan el arte imbricado con la acción política.

---

14 Esta sigla se corresponde al colectivo en el que se referencian lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersexuales y *queer*.

15 Parte del poema de Susy Shock “Yo monstruo mío”.

16 Diana Sacayan fue una activa militante por los derechos humanos para las personas transgénero, reconocida mundialmente como activista y luchadora. Recibió de la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner su Documento Nacional de Identidad con su género autopercibido y fue la impulsora en la provincia de Buenos Aires de la Ley de Cupo Laboral Transgénero. En 2015 fue brutalmente asesinada por su actividad militante.

17 La referencia a actriz implica la acción puramente artística y entiendo actora como un modo de establecer el vínculo de acción entre la acción política y la poética.

Entendemos a estas propuestas poéticas como un cambio en los modos de construir intervenciones que relacionan arte y política, en las que el cuerpo irrumpe nuevamente en la escena pública de un modo renovado.

## Colectivo Estrella del Oriente

En ese mismo sentido, vamos a mencionar la irrupción de los cuerpos performativos como denuncia, como señalamiento y como medio para conformar obra y constituirse como tal.

Otra experiencia en la que el cuerpo es reconfigurado y se plantean modos de reificación es la que propone el Colectivo Estrella del Oriente<sup>18</sup> en su obra *La ballena va llena*.

Este grupo de artistas parte desde un gesto dumpchiano y pone en crisis, nuevamente, el concepto de obra de arte al entender al cuerpo y al migrante que es el portador de ese cuerpo como una obra; lo hacen a partir de una serie de acciones de construcción simbólica y poética.

En esta propuesta de obra-acción, este colectivo plantea realizar una operación de pasaje de los cuerpos de los migrantes, a partir de una práctica simbólica que funcione de manera canonizante, desde el gesto de señalamiento. En este pasaje se plantea que los migrantes realicen un ingreso específico en el barco, en el que debe producirse un tránsito desde el sector de viaje común al sector en el que residen las obras de arte. Para realizar esto deben pasar a través de una obra en particular que se entienda como rupturista del canon teórico y conceptual de una época en particular (inicios del siglo xx), como lo fue el mingitorio de Duchamp y la creación de los *ready made*.

A partir de esta acción, los artistas plantean que dicha labor funciona como un modo de constituir a esos seres humanos en piezas artísticas únicas y con ello, en objetos que puedan circular libremente por el mundo a partir de la idea de que las obras deben poder circular libremente sin que las fronteras jurídicas y nacionales sean un impedimento para ello.

Esto pone de manifiesto, por un lado, el estatus de qué y quién puede ser considerado una obra de arte, y a partir de qué momento puede ser

---

18 A continuación mencionamos los integrantes del Colectivo Estrella del Oriente: Pedro Roth, Daniel Santoro, Juan Carlos Capurro, Marcelo Céspedes y Juan "Tata" Cedrón.

tomado en cuenta. Por otro lado, ensaya una profunda crítica sobre las posibilidades con las que cuenta el ser humano para integrarse y desarrollarse según su condición de clase, su origen étnico y nacionalidad.

Este ejercicio dispuesto en una película, un registro y el montaje de una maqueta y otra serie de elementos fílmicos, fotográficos y objetuales, junto a presentaciones de conferencias performáticas, desarrollan mecanismos para la formulación de preguntas sobre las posibles dinámicas del cuerpo humano y de la obra de arte hoy.

A partir de ser un grupo de artistas con reconocida trayectoria en el mundo del arte (curadores, galeristas, críticos y coleccionistas), accede a discutir el estatus de la obra, las posibilidades de legitimación y sus formas de circulación por los distintos mercados del arte mundial.

El ejercicio que se presenta aquí es impulsado por un grupo de artistas que trabajan especialmente cuestiones objetuales, gráficas y pictóricas a partir de distintos modos de realismos, como pueden entenderse a los mundos poéticos de Juan *Tata* Cedrón y su tango canción, el universo peronista de Daniel Santoro con sus pinturas y objetos, o las películas de registro documental ligadas a derechos humanos. Estos artistas deciden realizar una obra conceptual que también discute los alcances de la obra conceptual cuando el material con el que trabaja es el cuerpo humano, no como objeto, sino como valor.

Esta operación de recosificación del cuerpo humano, con el objetivo de poder darle un nuevo estatus, se formula a partir de un problema. Los conflictos que traen consigo las crisis políticas y económicas, junto con el hambre, las guerras y los procesos migratorios, aparecen como el material a moldear a través de los cuerpos y de las fronteras del arte.

Esos cuerpos, que mientras son mutilados, perseguidos, torturados y asesinados son vistos por el resto de la población mundial como entelequias lejanas y con un grado de humanización estética, sin posibilidad de conflicto con el modo de vivir cotidiano, al presentarlos como problema en la obra, implica un ejercicio de cosificación que rehumaniza los cuerpos y los pone en tensión con los límites que las sociedades occidentales toleran respecto de las migraciones, y dan un nuevo giro sobre la condición humana a partir de un gesto artístico profundo.

Para terminar con este caso, vemos que *La Ballena va llena* es un proyecto de un barco que traslada migrantes expulsados de sus países por los distintos conflictos políticos, económicos y los desastres naturales,

como terremotos o erupciones volcánicas, que asimila a aquellos barcos y barcasas que llegan desde África a las costas de Italia y España corridos por alguno de estos conflictos, y son deportados y atacados o, en algunos casos, los dejan llegar sin asistencia alguna a las costas para que mueran en el borde de un mar Mediterráneo teñido de sangre y miseria.

Esta obra conceptual también se nutre de elementos de la realidad cotidiana que presentan formas de la desesperación de los sujetos y que recibe las formas de dominación y desconexión con la misma condición humana que en ciertas ocasiones establecen los Estados como normas y reglas.

### **FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo)**

En relación con los distintos procesos de reconfiguración de los usos, el papel y el sentido del cuerpo como herramienta, como objeto y como sujeto, vamos a referirnos, finalmente, a dos grupos más. Ellos son FACC y ORGIE, que toman a los cuerpos como herramientas de acción, como instrumentos de guerrillas y utensilios de choque.

En estos dos colectivos, el cuerpo se vuelve acción dramática y potencia coreográfica al intervenir en el espacio y combinar erotismo, sexualidad, luchas y tensiones con los esquemas heteronormativos (en el caso de ORGIE), e intentan, a partir de acciones verbales, guturales, gestuales y movimientos no verbales, reflejar a la Argentina y sus problemas hoy.

En principio, desarrollaremos brevemente algunas características de FACC. Este grupo artístico o, como lo define Lola Proaño Gómez, "colectivo arteactivista", presenta una fuerte postura política-colectiva, aunque explícitamente no partidista (Proaño Gómez, 2017). Todas las obras que realizaron a lo largo de estos años presentan un anclaje político directo, dado que tanto *Esto no es independencia o Pila*, *Acción puente*, *Genocida suelto* o *Femicidio es genocidio* presentan como objeto de la obra temas y disparadores profundamente políticos y contemporáneos.

Estos temas, elaborados a lo largo de los distintos trabajos, plantean la relación entre cuerpo y dependencia económica y política, cuerpo y decisión política inmediata, cuerpo, tortura y memoria, y cuerpo, violencia y cosificación, en los que podemos registrar como una construcción dramática la decisión de exponer primero la relación entre el cuerpo

humano como poseedor de carnalidad, sangre y respiración, para pasar luego al sonido gutural y de gritos que parte de las gargantas de los performers y, por último, la crudeza que produce el silencio.

Una característica que podemos señalar de la práctica de la FACC es que recuperan, de alguna manera, el modo de intermitencia e irrupción que utilizaba, en sus comienzos, lo que luego sería La Organización Negra, con las dos acciones conocidas como *Procesión papal* y *Fusilamientos*, dos modos de realizar una intervención de arte guerrilla (Rozenmacher, 2013; González Malala, 2015; Proaño Gómez, 2017), es decir, una irrupción no anunciada y una salida rápida y furtiva.

Una de las acciones que puede servirnos como ejemplo es el de *Obama nos sos bienvenido*, llevada adelante por este colectivo el 24 de marzo de 2016 (primer aniversario del golpe cívico-militar que le tocó llevar adelante al gobierno de la Alianza Cambiemos y que decidió invitar al presidente de los Estados Unidos para ese mismo día).

En esa acción podía verse la imagen de un montón de cuerpos desnudos apilados en la Plaza Congreso con la leyenda "Obama nos sos bienvenido"<sup>19</sup> y "Macri Go Home!" Esta tuvo una acción subsiguiente de similares características en el aniversario de la independencia argentina, cuando en el teatro Colón se desarrollaba una función de gala con la presencia del presidente Macri y el ex rey de España (a quien días antes Mauricio Macri le había dicho que: "Los patriotas debían haber sentido una gran angustia, querido rey, por tener que separarse de España" [Macri, 2016]).

La frase del presidente Macri le significó, entre otras reacciones, la generación de esta obra por parte de la FACC, a pocas cuadras en la avenida 9 de Julio, a los pies del Obelisco (y aquí encontramos un nuevo punto de contacto con LON por la elección de una locación común, dado que en el mismo Obelisco LON había realizado la obra de escalada denominada *La Tirolesa*, que significó, de algún modo, el despegue internacional de esa agrupación artística).

---

19 Luego de la acción en el Congreso de la Nación, se realiza una obra denominada *Promotoras*, en la que un conjunto de mujeres vestidas de azul entregaban volantes con la consigna "Obama nos sos bienvenido", más una pila de cuerpos con una bandera estadounidense en la punta y, del otro lado, la leyenda que rezaba "Macri Go Home!" Esto se originó en la conducta del presidente argentino, quien habló en inglés con los distintos visitantes y en público, lo que algunos sectores entendieron como un signo de vasallaje y sumisión.

Volviendo a las acciones, este manojito de cuerpos apiñados conforma una serie de significaciones. Por un lado, esta es la reproducción de la imagen que recorrió el mundo en la que una militar estadounidense llevaba sujeto de una correa, cual perrito faldero, a un prisionero en Abu Ghraib, desnudo, y frente a ellos y su sonrisa yacía una pila de cuerpos desnudos que salían desde un centro volcánico, como manojito desgarrado e imagen de sumisión.

Otra de las significaciones que completan la imagen es la marca de desprecio que los Estados, a través de sus aparatos de guerra, tienen para con las personas y los acuerdos internacionales de respeto a los derechos humanos, y el concepto liberal de la igualdad de trato de todas las personas sin importar nacionalidad o condición.

Por último y de manera más lineal, esta acción se entiende como denuncia de la situación de sometimiento y colonialidad que se establece en la relación entre los Estados Unidos y la Argentina, y entre España y la Argentina, en la que a partir de una serie de acciones y actitudes planteadas desde el Estado nacional se termina pidiendo perdón por la independencia, perdón por hacer la quita a los fondos buitres y perdón por no acatar las distintas decisiones respecto a cuestiones de comercio y derechos humanos, económicos, sociales y culturales.

Otra de las obras que podemos mencionar es *Femicidio es genocidio*, en la que a partir de una serie de acciones compuestas por música incidental, pensada *ad hoc* para el espacio callejero, se presentaba una intervención de la escena frente a la Casa Rosada.<sup>20</sup>

En esta obra, un grupo de mujeres que integran una orquesta de cuerdas y percusión, se ponía a un costado de la Pirámide de Mayo, mirando hacia la Casa de Gobierno, y del otro, se apostaba un grupo de mujeres en silencio mientras se generaba un clima de tensión; al momento en que se desplegabla una bandera con la consigna "Femicidio es genocidio", comenzaban a quitarse la ropa. Luego, formaban distintos grupos de mujeres apiladas mientras se relataban las distintas maneras de matar

---

20 La Casa Rosada es la casa de gobierno de la República Argentina. Frente a este edificio se ubica una plaza que es referencia de gran parte de los hechos políticos fundamentales de la Argentina. Entre algunas situaciones a destacar podemos citar el Cabildo Abierto de mayo de 1810, los bombardeos al pueblo en junio de 1955 contra el gobierno peronista, las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, la convocatoria popular en semana santa de 1987, las marchas del 24 de marzo o el último día de gobierno de Cristina Fernández en 2015.

a una mujer; después, se reagrupaban con gritos de desesperación y, lentamente, cuando finalizaba la música, se vestían y, en silencio, algunas vestidas y otras a medio vestir, se retiraban de la escena.

## **ORGIE (Organización Grupal de Investigaciones Escénicas)**

La última experiencia que vamos a mencionar aquí para entender que se está produciendo un cambio en las poéticas y en los modos de intervención artística es el trabajo de ORGIE, en el que los cuerpos se apiñan, se tensan, se repelen, se atraen y luego vuelven a expulsarse.

Esta acción la realizan, a nuestro entender, de un modo distinto al que vimos en la experiencia anterior de FACC, dado que ORGIE plantea la relación con el cuerpo como una corporalidad transgénero y no binaria.

En estos trabajos, el cuerpo que se disocia de la perspectiva hombre-mujer, volviéndose por momentos andrógina, en otros trans y, en algunos, profundamente sexuada, hace eje en una o en todas las formas de corporalidad genérica y sexual, y plantea de un modo distinto el lugar y el espacio del cuerpo en la construcción dramática de la escena.

Esta acción reconfigura los alcances performativos y revisita esquemas del *pop*, la guerrilla artística y de las mismas performatividades que trastocan los modos de desarrollo relacional en una obra.

Para pensar el trabajo que desarrolla ORGIE a partir del poemario de Syd Krochmanly y Roberto Jacoby, realizado desde la muestra performática que incluye una selección de insultos, narraciones y muestras de odio contra la expresidenta Cristina Fernández en los foros de internet de los diarios *La Nación* y *Clarín*, vemos a este trabajo dentro de un desarrollo en proceso.

Este procedimiento de creación parte de un texto disparador que, en el caso de la obra *Diarios del odio*, tiene la particularidad de haber surgido, primero, de una muestra y luego, de un agrupamiento político-estético.

En el texto se cruzaron distintos posteos que fueron construyendo, en forma de cadáver exquisito, un devenir poético y a la usanza de lo que Goldsmith denomina como "escritura no creativa" (Goldsmith, 2015), que registra y relata el odio, el menosprecio y el profundo desprecio no solo a quien en ese momento era presidenta de la Argentina, sino a quienes la votaron y a quienes se veían reflejados en sus políticas.

En ese poemario podía leerse: “El problema no es de raza, es de especie, /blancos y negros no somos de la misma. /El racismo se Evita /evitando a los negros” (Jacoby y Krochmanly, 2017). En el mismo poemario, los autores reflejaban este odio que fueron relevando en las participaciones de los foristas anónimos y que atacaban al origen, a la condición social, al color de la piel, a la forma de hablar y a lo que ellos identificaban como los “kukas” y los “kk’s”.

Esta acción se realizó en un lugar específico que anunciaba cuál sería el espacio escénico en el que se desarrollaría: el centro del Campus de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), con la presencia de una banda y un cuerpo de baile, y una actuación performática que se movió entre las intersecciones del centro del campus.

Previo a la presentación de los días sábados en el Campus de la UNGS, a lo largo de un mes, dos veces a la semana, en medio de la vida cotidiana, ensayaron la presentación en el lugar donde se desarrollaría la obra, rompiendo de algún modo el esquema de acción artística como táctica de guerrilla poética.

Durante la presentación, todos los cuerpos estaban pintados de la misma manera y los torsos estaban desnudos con un círculo rojo en medio del pecho que, con el correr de la acción performática, se iba despintando.

Cuando pensaron la puesta de esta acción, el colectivo decidió realizar un doble esquema de presentación en el que trabajaron sobre “las relaciones de los cuerpos en masa y también los enunciados del odio de los lectores anónimos de las ediciones digitales de *La Nación* y *Clarín*, durante los gobiernos kirchneristas” (ORGIE, 2017).

La obra fue mutando, a lo largo de las distintas presentaciones en los distintos espacios,<sup>21</sup> esa dualidad a la que nos referíamos en el párrafo anterior entre el cuerpo masa y la palabra odiante.

Esta tensión en los cuerpos pujantes, intentando imponerse de manera violenta los unos sobre los otros, ya no como pilas o manojos (como era el caso de FACC), ni como objetos pasibles de volverse un objeto estéticamente considerado como obra, sino como cuerpos cardumen y como enjambres en movimiento constante con la posibilidad de transformarse, a partir de las múltiples acciones de desplazamiento, tanto en la cuestión de género como en las distintas maneras de relacionarse con las situaciones de poder.

---

21 Campus de la UNGS, Centro Cultural Paco Urondo (FFYLUBA), Teatro Caras y Caretas (UMET) y Teatro Margarita Xirgu (Untref).

En este mismo dispositivo y procedimiento, se producía el acceso al decir verbal, a la capacidad de generar un relato propio, a partir de la entrega de la palabra a uno que emergía desde el anonimato.

Este relato y la entrega de la palabra a la posibilidad de emitir libremente ese odio comunitario fueron dándole a los cuerpos ya no el lugar de yacientes o reclamantes, sino el de sujetos activos que van pasando de tensión en tensión y de deseo en deseo.

A diferencia de lo que describimos sobre FACC, estos cuerpos se presentan como un modo de cuerpos multitud que, al igual que en las multitudes, van virando y modificándose, transformando sus formas y sus sentidos, y en los que se puede pasar de relaciones constantes a tensiones, dispersiones y segmentaciones que pueden terminar segregando a parte de esos cuerpos expulsados, los que, hasta un instante atrás, eran parte del corazón de esa misma multitud.

## Conclusión

*Revolución es que te pueda besar,  
En cualquier lado sin sentir la vergüenza.  
No quiero un mundo de Patriarcas sexistas,  
Me gustas mucho, perdóname que insista.*  
Sudor Marika

En este breve recorrido que realizamos sobre el período que decidimos trabajar (2005-2018), vemos algunas características particulares que vienen a poner en evidencia una serie de cambios en los modos de pensar la intervención artística desde la perspectiva que relaciona el arte, el cuerpo y la política.

Esto lo identificamos en los cambios institucionales que abrieron una nueva perspectiva en las formas activar de los sujetos frente a las instituciones, como lo dijimos al comienzo de este trabajo. Por primera vez, quienes habían sido víctimas del terrorismo de Estado habían podido recibir el reconocimiento de manera directa de manos de un presidente de la Nación,<sup>22</sup> y las políticas públicas incluían a los cuerpos y a sus historias.

---

22 Si bien durante el gobierno de Carlos Menem se establecieron los resarcimientos económicos, estos se basaban en la acción de desestimar la búsqueda de ese cuerpo, de esa vida.

Otro cambio que podemos señalar en cuanto a la estandarización de las prácticas performáticas en las marchas y acciones vinculadas con colectivos políticos y de derechos humanos, es que, a partir de la visibilización de nuevos emergentes como los colectivos de género y los de migrantes, lo que entendemos como normalización de acciones performáticas se ven repensadas y reformuladas en el modo de intervenir el espacio público y el alcance de lo urbano.

Los cuerpos se vuelven objetos de escritura, como puede verse en distintas movilizaciones de género, en las que las inscripciones ya no van solo en los carteles, las banderas o las paredes, sino que los propios cuerpos se vuelven un elemento fundamental para comunicar posiciones, reclamos y deseos de libertades y derechos que se encuentran aún sin poder concretarse.

Lo mismo vemos en las escrituras sobre el reclamo de #NI UNA MENOS o en la campaña de legalización de la interrupción voluntaria del embarazo (más conocida como la campaña de aborto legal, seguro y gratuito), en las que se conforma un nuevo modo de posicionar a los cuerpos como colectivo, con capacidad de individuación y también con la característica que señalábamos en el trabajo que realiza ORGIE, en cuanto a que los cuerpos terminan funcionando como sujetos flotantes de diversas luchas y acciones.

El nuevo papel que pasa a cumplir el cuerpo, y con ello el descentramiento de la mirada binaria de hombre-mujer, cuerpo bello-cuerpo feo, entendemos que viene a conformar un nuevo modo de entender las formas de sociabilidad y el desarrollo de la acción colectiva.

Estas nuevas formas podemos entenderlas como parte de una revolución molecular al estilo Guattari, como plantea Andrea Molletta, en cuanto a la conformación de acciones de alcance vital que van modificando las condiciones y las relaciones sociales de los grupos, las poéticas y las estéticas.

En definitiva, este es un momento en el que se viene modificando el tipo de acciones y perspectivas, pero que aún no ha terminado, a nuestro modo de ver, de confirmarse como una práctica de acción cristalizada en cuanto a la relación entre cuerpo, modos de habitar los territorios y formas de generar nuevas poéticas emancipadoras.

## Bibliografía

- Amigo, Roberto (1995). "Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos". *Razón y Revolución*, otoño, n° 1, Buenos Aires, pp. 1-32. Disponible en <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf>
- Cuello Juan Nicolás (2013). "Serigrafistas queer 2007-2011: Comunidad de resistencia y afinidad poético". Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3438/ev.3438.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3438/ev.3438.pdf)
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- González, Malala (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- Habermas, Jurgen (1996). "El espacio público". *Revista Nexos*, agosto, Buenos Aires. Disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=7938>
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kirchner, Néstor (2004). "Quedaron los clavos para la historia", artículo de Nora Veiras, *Página 12*, 25/3/2004. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33242-2004-03-25.html>
- Macri, Mauricio (2016). "El año de Macri en 15 frases que marcaron su gestión". *Diario Popular*, 10/12/2016. Disponible en <https://www.diariopopular.com.ar/politica/el-ano-macri-15-frases-que-marcaron-su-gestion-n274714>
- Maradei, Guadalupe (2016). "Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina". *Caiana*, caiana#8, primer semestre, Buenos Aires.
- Molfetta, Andrea (org.) (2018). *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo press.
- Proaño Gómez, Lola (2017). "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". *Teleondefondo* 26, Buenos Aires. Disponible en

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3978>

- Rozenmacher, Lucas (2010). "Reconstrucciones a contraluz". En Muraca, Matías; Andriotti Romanin, Enrique y Groth, Terrie (comps.), *Teoría y práctica de la política. Argentina y Brasil: nuevas formas de la dependencia, nuevos desafíos para el desarrollo*, pp. 205-222. Los Polvorines-Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento-Prometeo.
- (2013). "Cuerpos Contrapuestos. Teatro, voz y performatividad en Buenos Aires, 80-90-01-10". En Rubinich, Lucas y Cerviño, Mariana (comps.), *Sociología de las Artes Visuales en Argentina (2001-2011)*, pp. 73-92. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Shock, Susy (2008). "Yo monstruo mío". Disponible en <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>
- Tilly, Chares (2000). "La acción colectiva". *Apuntes de Investigación*, CEYP n° 6, Buenos Aires. Disponible en <https://es.scribd.com/document/106653939/Resumen-Charles-Tilly-2000-Accion-colectiva>



# Arte y performance como estrategia de intervención política

Cecilia Vázquez\*

---

**E**ste trabajo busca describir y analizar algunos aspectos de las dinámicas que surgieron entre un tipo de prácticas artístico-políticas de protesta y las diversas instancias institucionales con las que se articularon, tras sus diversas participaciones en protestas públicas, entre finales de la década del noventa y mediados de los 2000. Se trata de acciones colectivas de arte que se caracterizaron por su modo particular de intervenir en el espacio público. En general, las acciones artísticas callejeras que este trabajo presenta estuvieron condicionadas por dos factores. Por un lado, comenzaron a multiplicarse en el espacio público siguiendo el ritmo discontinuo, pero sostenido, de las luchas sociales del movimiento de trabajadores desocupados contra las políticas impulsadas por el neoliberalismo que, en la Argentina, se implementaron durante la década del

---

\* Cecilia Vázquez (Buenos Aires, 1974) es doctora en Ciencias Sociales y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es investigadora y docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento y en la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo se ubica en el cruce transdisciplinario entre arte, política, performance y espacio público. Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre la temática en ámbitos locales e internacionales.

noventa.<sup>1</sup> Casi paralelamente, por otro lado, el marco de las demandas por el fin de la situación de impunidad de las Fuerzas Armadas durante el terrorismo de Estado y el posterior establecimiento, a partir de 2003, de políticas de derechos humanos completa esquemáticamente el contexto en el que intervinieron políticamente los colectivos de artistas que me propuse indagar.<sup>2</sup> En este sentido, la observación detallada del contexto no busca reponer un “telón de fondo” ni exclusivamente señalar el escenario en el que actuaron. Recuperando la noción de contextualismo radical (Grossberg, 2012), el trabajo que he realizado intentó reconstruir algunas de las condiciones de posibilidad y transformación que la labor callejera e institucional de los colectivos de artistas sobre los cuales investigué aportaron a la lucha política.

A nivel local, el punto de mayor exposición y visibilidad pública de este tipo de producción artística se registró a partir de la revuelta cívica de diciembre de 2001, una coyuntura que propició la emergencia de modos renovados de acción colectiva (Tilly, 2000). En este contexto, una gran variedad y cantidad de grupos de artistas de distintas procedencias (las artes visuales, el teatro o el diseño) nacieron al calor de estas luchas. Etcétera, el Grupo de Arte Callejero o Arde! Arte son solo tres de esa multiplicidad heterogénea. Algunos de estos grupos se disolvieron o se reconfiguraron, otros aún se encuentran en actividad y cumplieron algo más de dos décadas como formación cultural (Williams, 1977). Focalizar en el trabajo del GAC<sup>3</sup> y de Etcétera<sup>4</sup> responde a que estos grupos fueron

---

1 La apertura comercial, la privatización de bienes y servicios públicos, la desregulación, la liberalización de mercados de capital, el ajuste fiscal, entre otros puntos, fueron condensados en el Consenso de Washington en 1989. La adopción de estos criterios y su implementación en la Argentina a través de políticas concretas de reforma del Estado deterioró, entre otras, las condiciones de trabajo. La flexibilización laboral, el desempleo y el trabajo informal fueron algunas de sus consecuencias más palpables. Tópicos que, en la actualidad, vuelven a emerger tanto en la agenda política como en la social y la mediática.

2 El presente artículo condensa algunos hallazgos de mi tesis doctoral sobre el tema: “Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)”, FCS-UBA, 2011, (inédita).

3 Algunos de sus participantes son y/o fueron: Pablo Ares, Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Mariana Corral, Carolina Golder, Alejandro Merino, Lorena Merlo, Leandro Yazurlo y Rafael Leona.

4 Entre sus miembros actuales y pasados podemos mencionar a Federico Zukerfeld, Loreto Garín Guzmán, Nancy Garín, Cristian Forte, Ariel Devicenzo, Antonio O'Higgins, Luciana Romano, Leopoldo Tiseira, Hernán del Pozo, Federico Langer, entre

de los que más tiempo se mantuvieron en actividad, hecho que permitió “seguir” su trabajo en los diversos ámbitos por los que circularon sus prácticas. La elección también obedece a que estos grupos fueron aquellos que lograron realizar elaboraciones reflexivas de su propio accionar, y produjeron publicaciones que relatan sus acciones y su experiencia de trabajo colectivo. Para mencionar algunos ejemplos, podemos recordar la muestra retrospectiva “10 años de Etcétera” en el Centro Cultural Recolecta de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en 2007, o su reciente libro *Etcétera Etcétera* (2017). Por su parte, el GAC publicó su libro *Pensamientos prácticas acciones* (2009) y también exhibe en el 2017, en el Parque de la Memoria de la CABA, *Liquidación por cierre*, una retrospectiva de sus veinte años de trabajo.

Volviendo a la reconstrucción del contexto que veníamos haciendo, el escenario de crisis y de grandes manifestaciones públicas callejeras que se registraron durante los primeros años del 2000 fue el espacio donde las diversas estrategias de creatividad social que se instalaban en ese momento obtuvieron mayor relevancia. La revuelta cívica encontró a estos grupos de artistas en una situación favorable dado que ya poseían cierta experiencia previa de intervención artística en la calle, con producciones y performances probadas para realizar acciones en el espacio público. En efecto, dentro de los grupos de artistas que más visibilidad tuvieron durante los hechos de protesta pública, Etcétera y el Grupo de Arte Callejero (GAC) venían participando y colaborando en la instalación pública de las demandas de fin de la impunidad y juicio y castigo por los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina, junto con organismos de derechos humanos como H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad contra el Olvido y el Silencio). Ambos grupos formaron parte de la conocida experiencia de los escraches<sup>5</sup> a los militares, con la realización de teatralizaciones lúdico-paródicas en el domicilio de los represores a fin de denunciar públicamente los crímenes atroces

---

otros. Cabe señalar que un rasgo de los colectivos de artistas del período observado es la variación de sus participantes.

5 El escrache es una práctica contundente de denuncia y exposición pública. Los primeros se realizaron en el domicilio de los militares o en excentros de detención clandestinos, que funcionaron durante el terrorismo de Estado en la Argentina. Si bien sería posible rastrear sus orígenes en las rebeliones campesinas de los siglos XVI y XVII, en su forma actual y local, es llevada a cabo por grupos de familiares de detenidos y desaparecidos durante la última dictadura militar.

cometidos. Detenernos en las dinámicas de los escraches es relevante no solo porque constaba en señalar la vivienda del represor o del sitio de cautiverio de detenidos-desaparecidos, para alertar a los vecinos del barrio, sino que se desarrollaba desde los días previos, con la difusión local de lo ocurrido en ese lugar, al hacer conocer quién era su “vecino” o al realizar actividades como proyecciones de cine. Como narran los miembros del GAC, desde 1998 “la *Mesa de Escrache* fue un espacio de trabajo barrial en red con organizaciones sociales diversas en la que participaban algunos grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centros de estudiantes y murgas” (2009: 58). Allí, el objetivo era elaborar a nivel micro, cotidiano y barrial, los hechos trágicos de la dictadura, invisibilizados por el accionar represivo. De alguna manera, aquel trabajo fue construyendo performativamente articulaciones entre distintos tipos de agrupación barrial, al crear espacios de intercambio cotidiano en los que se tematizaban y metaforizaban de modo táctico (De Certeau, 1996) los hechos y sus protagonistas. En otras palabras, si interpretamos estas prácticas como verdaderos rituales sociales, emerge su dimensión performativa, entendiendo que las performances “realizan lo que enuncian” (Austin, 1990). Esta realización colectiva instalaba un enunciado que le daba entidad material y simbólica a aquello que visibilizaba. En efecto, si consideramos el anclaje material del sentido y lo trasladamos a la producción de objetos que también realizaron estos grupos, la renovación y elaboración gráfica propuesta por carteles, o los señalamientos de sitios memoriales, fueron recursos que se constituyeron en dispositivos para la acción callejera altamente productivos: por su simplicidad fueron fácilmente replicados e irradiaron sentidos renovados para las distintas demandas políticas. Son ya célebres los carteles viales del GAC cuyo sentido original era tergiversado para indicar “Aquí vive un represor”, “Juicio y Castigo”, o el stencil de una gorra militar cruzada, como en los carteles de prohibido estacionar con el mismo formato. Estas producciones fueron una manera de marcar en la vía pública un sentido de denuncia y reclamo que de otro modo permanecía oculto.

Más aún, otra cuestión significativa para señalar sobre el accionar de estos grupos de artistas, en el contexto mencionado, es que no fueron meros intérpretes de consignas políticas. Llegaron más allá de la ilustración de un determinado contenido. La observación de la dimensión performativa, como propone Schechner (2012), de las intervenciones callejeras de

estos grupos, al igual que para el caso de los escraches, permite dar cuenta de los modos concretos en que se elaboraron discursos propios y de los grados en que estos grupos fueron capaces de intervenir en las disputas sobre la significación del pasado y del presente, otorgándoles cuerpo y voz, materialidad, a demandas políticas postergadas, desoídas o fuera de las agendas, tanto públicas como mediáticas, de ese momento.

De manera singular, temas emergentes de los primeros años de los 2000, como la aparición pública del movimiento antiglobalización, fueron tematizados por performances callejeras, como la realizada por Etcétera en 2002. Junto con las tradicionales consignas de "Juicio y castigo a los culpables", a la marcha de ese año que conmemora el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, organizada por los organismos de derechos humanos, se sumaba el reclamo por "Trabajo en contra del hambre", impulsado por las asambleas barriales. Esta acción no respondía directamente al reclamo por las víctimas de la dictadura, sino que se generó como respuesta al eslogan "Otro mundo es posible", lanzado por el Foro Social Mundial de Porto Alegre de 2001. Esta práctica colectiva consistió en el desarrollo de una marcha-performance en la que participaron numerosas personas, disfrazadas con armaduras realizadas en aluminio donado por la fábrica recuperada IMPA. Una veintena de soldados munidos con armas y escudos plateados "atacaban" con sus "armas poéticas", como las llama el grupo, locales de corporaciones internacionales como Mc Donald's, supermercados nacionales como Coto y entidades financieras como al Banco Francés, al grito de "¡A comer!". A su paso, estos guerreros que conformaban una guerrilla denominada "El Ejército de locos, hambrientos, soñadores, revolucionarios, internacionalistas por la liberación" blandían sus armas gigantes de aluminio que más que lanzas eran tenedores, cucharas y cuchillos que impactaban por su tamaño. También arrastraban una gran cacerola-tanque de cuyo interior sobresalía una gomera de grandes dimensiones, símbolo del movimiento piquetero.

En términos de su politicidad, puede afirmarse que esta gran variedad de producciones efectuaron una nueva inscripción en la tradición de la historia política del arte, en la medida que su accionar puede entenderse como una forma de militancia renovada y productiva (Vázquez, 2011). Además, estas acciones fueron elaboradas y narradas por sus creadores a partir de un lenguaje artístico que toma elementos del humor, la parodia y el surrealismo, y abren un espacio material y simbólico para que ingresen

distintos actores sociales a la arena pública. Como ya se mencionó, la marcha performática de Etcétera se mezcló en la calle con otras agrupaciones políticas, y confluyeron en una movilización masiva que se realizó en ese verano altamente conflictivo, como fue el del 2002.

En relación con esto, las acciones e intervenciones de estos grupos facilitaron la apropiación de los recursos gráficos y performáticos por parte de las distintas organizaciones con las que compartieron el espacio de la calle durante las manifestaciones. Dicho de otro modo, las “armas poéticas”, al confluir con otras demandas en el espacio público, volvieron a inscribir significados en ellas, amplificando la capacidad de enunciar una crítica, una demanda al orden de impunidad que se verificaba en ese momento. Podemos decir que los recursos performáticos que los colectivos de artistas imaginan no solo colaboran para visibilizar una determinada demanda, sino que van creando un sedimento, un “fondo de experiencias” (Schmucler, 1994) para muchas otras coyunturas conflictivas que surgieron en esa época, por ejemplo, la de los trabajadores desocupados o la de los ahorristas cuyos depósitos habían sido confiscados por el tristemente célebre “Corralito”.<sup>6</sup> En este sentido, las experiencias de lucha compartidas pueden ir acumulando recursos que resultan en la creación de modalidades de acción disruptivas del orden cotidiano (por ejemplo, las performances en la vía pública). Asimismo, estas modalidades de acción, les permite participar de manera estratégica en las disputas por la hegemonía.

## De la revuelta a la normalidad

Retomando el planteo inicial que proponíamos, esto es, el análisis de la dinámica de las prácticas artísticas de protesta contemporáneas y su tránsito por distintas instancias institucionales que intersecaron su accionar, es preciso situarnos en el arco temporal que contempló los diversos espacios por los que circularon los colectivos de artistas. En otras

---

6 En la Argentina se denominó “Corralito” a la restricción de la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros impuesta por el gobierno radical de Fernando de la Rúa el 3 de diciembre de 2001. La medida se prolongó por casi un año, hasta que se produjo la liberación de los depósitos retenidos. El objetivo que se perseguía con estas restricciones era evitar la salida de dinero del sistema bancario, a fin de evitar el colapso del sistema.

palabras, analizar el accionar en el espacio público de estos grupos implica tanto observarlos interviniendo en la vía pública como en otros ámbitos de reflexión y/o exhibición por los que fueron circulando en simultáneo con sus intervenciones en la calle. En efecto, al observar este accionar es preciso tener en cuenta los momentos tanto de alta como de baja conflictividad sociopolítica. Como ya hemos dicho, “seguir” la continuidad de las intervenciones y participaciones de estos grupos a través de casi una década excede la temporalidad acotada de una coyuntura de crisis. Precisamente, con la disminución de la protesta social hacia 2003, las prácticas de los colectivos verificaron algunas transformaciones significativas, de las cuales este trabajo focaliza en las que tuvieron lugar entre 2003 y 2007.

Ahora bien, ¿qué sucedió con la producción de los grupos de artistas que articularon sus acciones con las luchas de las agrupaciones de derechos humanos cuando cambió la coyuntura en la que actuaban? El escenario sociopolítico descrito como de “poscrisis” (Giunta, 2009), de una cierta normalidad o estabilidad institucional, permite complejizar la mirada sobre algunas transformaciones concretas que se verificaron en las prácticas artísticas de protesta. El proceso de normalización institucional impulsado desde 2003 con la asunción de Néstor Kirchner al gobierno es la coyuntura en la que se inicia dicho proceso de transformación. Sintéticamente, con el objetivo de recomponer el régimen político, se produjo un restablecimiento de los pactos hegemónicos que posibilitan la gobernabilidad, sumado a las diversas acciones que apuntaron a superar la crisis de representación política condensada en los hechos de protesta pública masiva hacia 2001-2002. El proceso político de recomposición de las distintas esferas (social, económica, política) iniciado en 2003 apuntó, entre otras cuestiones, a la integración de referentes de la protesta social en ámbitos estatales. Este fue uno de los hechos políticos clave que permitieron comprender parte de las transformaciones del escenario social y político del que participaron activamente las agrupaciones de artistas. Asimismo, el gobierno de Néstor Kirchner desplegó un discurso crítico hacia el modelo excluyente que planteaba la política neoliberal, y apeló, al mismo tiempo, a la reedición de la tradición nacional-popular, identificada históricamente con el peronismo.<sup>7</sup>

---

7 Dicho posicionamiento crítico, por ejemplo respecto de la entrada de capitales especulativos extranjeros, fue continuado en las dos presidencias de Cristina Fernández de Kirchner. La asunción al gobierno de Mauricio Macri a fines de 2015 marca

El modo en que se presentan las argumentaciones que siguen no implica, de ningún modo, un agrupamiento por unidades empíricas estancas, sino más bien una estructura expositiva. Se desarrollarán a continuación dos cuestiones centrales acerca de las que pude reflexionar a partir de la investigación realizada (Vázquez, 2011) sobre las modalidades en que las acciones artísticas se imbricaron con los escenarios políticos que las atravesaron y condicionaron. Por un lado, la cuestión de la politicidad del arte y, por el otro, el problema de la institucionalización de las prácticas artísticas disidentes. Los siguientes apartados se dedican a estos dos nudos problemáticos.

## **La politicidad del arte y la artísticidad de la política**

A propósito de la politicidad del arte, una de las cuestiones que aparecen de relieve, en lo que puede denominarse como la última articulación entre el campo del arte y el de la política,<sup>8</sup> era el señalamiento de la direccionalidad (solo realizable en términos analíticos) de los desplazamientos entre ambos campos. A partir de una especie de reenvío dialéctico (Vázquez, 2013), las prácticas de las agrupaciones de artistas se imbricaban mutuamente, y se producían trasposos que impregnaban a cada uno de ellos. Por un lado, el desplazamiento de los grupos de artistas desde el arte hacia la política mostraba cómo unos sujetos que provenían del campo artístico por formación (escuelas e institutos de arte) o trayectoria (muestras en instituciones artísticas más o menos reconocidas) crearon y desarrollaron artefactos que apelaron a lenguajes artísticos para visibilizar y comunicar demandas políticas (los reconocidos carteles de la memoria realizados por el GAC es un ejemplo paradigmático). En este sentido, el despliegue de estrategias performáticas, como las dramatizaciones en los escraches en

---

la apertura de una nueva coyuntura en la que se recompone la hegemonía, en la que se modifica profundamente tanto el escenario sociopolítico como los vínculos del Estado con la sociedad. Es una tarea pendiente la revisión y observación de cómo las acciones y producciones culturales de este tipo participan en esta nueva instancia de disputa hegemónica.

8 La referencia es hacia la tradición del vínculo entre arte y política en nuestro país. Durante todo el siglo xx, se generaron distintas coyunturas en las que el arte aportó a la lucha política y viceversa, con lo que se crea un repertorio de experiencias con las que se filian las prácticas artísticas aquí analizadas.

el domicilio de dictadores que en ese momento se encontraban impunes gracias a las llamadas “leyes del perdón”,<sup>9</sup> señalaba el lugar que ocupa la dimensión poética como mediadora de conflictos sociales y políticos. Como afirmaba Federico Zuckerfeld, miembro del grupo Etcétera, para referirse al rol de sus producciones en las distintas demandas que encaran, lo que ellos hacen puede describirse como el “*lubricante de las protestas (...). Siempre tiene que haber una parte de la sociedad que funcione como un riñón, que traiga lo pasado, reciclándolo. En ese sentido, nosotros éramos la axila de las manifestaciones*”.<sup>10</sup> En otras palabras, las acciones colectivas facilitaron, mediaron, elaboraron performáticamente algunos de los significados que se pusieron en escena para comunicar las demandas sociales y políticas al Estado. En el caso de las acciones en la vía pública, a propósito de las demandas de derechos humanos a las cuales esta cita hace referencia, el rol mediador que adquirieron estas acciones demostró que el lenguaje del arte es una dimensión privilegiada para procesar y elaborar sucesos históricos traumáticos, como fue el caso de la última dictadura cívico-militar o las deudas del Estado con los sectores populares en la Argentina.

Por el hecho de utilizar diversos lenguajes y materiales (el arte de performance, las técnicas y posibilidades que brindaron las enseñanzas de las distintas experiencias con las artes gráficas, el señalamiento urbano, el *ready-made*, entre otras), estas prácticas artísticas heterogéneas se erigieron como una política en la medida en que se solidarizaron con otras organizaciones que promovían la acción colectiva.

Aunque no de modo orgánico, pero en una relación lo suficientemente dinámica como para conmocionar, desafiar, parodiar el orden establecido en el escenario urbano, estas prácticas artísticas se encontraron con las lógicas comerciales que rigen la producción mediática y que también impregnan los circuitos de exhibición del arte contemporáneo. A través de distintas invitaciones a participar en proyectos de exhibición o cuando sus acciones llamaban la atención de los medios masivos de comunicación, el sentido de sus prácticas verificaba ciertas transformaciones. En efecto,

---

9 Se trata de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final que impidieron el procesamiento de los militares involucrados en la represión durante la última dictadura (1976-1983) hasta su derogación en 2003, por el presidente Néstor Kirchner.

10 Entrevista realizada a Etcétera por Nahuel Lag, en marzo de 2009, “Grupo Etcétera: el arte del nunca más, el surrealismo, el errorismo”. Disponible en <http://nahuellag.blogspot.com/2009/03/grupo-etcetera-el-arte-del-nunca-mas-el.html>

entre los impactos que más jaquearon (y aún lo hacen)<sup>11</sup> las producciones de los colectivos de artistas, se encuentra el hecho de ser “capturadas” y escenificadas *a posteriori* de su realización. Ejemplo de ello también pueden ser las curadurías a veces conflictivas, principalmente por la dificultad que enfrentan las performances cuando se intenta reponer en una sala de exhibición manifestaciones artísticas que están muy fuertemente vinculadas a una demanda política concreta. Además, se trata un tipo de práctica que es efímera, situacional y conceptual. En este sentido, es preciso también reflexionar sobre las implicancias del *shock* que producen, en el sentido de su eficacia visual o política. Esto lleva a retomar la pregunta por el resto político que estas acciones pueden conservar incluso a través de su relato mediático o museístico o institucional.

En general, estas prácticas artístico-políticas fueron productivas políticamente no en sí mismas, sino por las personas que se pusieron en contacto por su intermedio (Williams, 1997). En efecto, a este planteo que hace hincapié en el aspecto relacional de las prácticas colectivas hay que sumarle el hecho de que, más allá de los vínculos que se pudieron establecer entre actores que coincidieron en la instalación de una demanda política, es fundamental poner en relieve su capacidad de desafiar las estructuras jerárquicas y jerarquizantes que imponen las instituciones culturales en mayor o en menor medida.

En este sentido, el trabajo gráfico del GAC desarrollado con señalizaciones a partir de la apropiación del lenguaje visual de los signos viales en los escraches es un buen ejemplo.

Así planteado, la politicidad de estas prácticas emerge como una potencia que se materializa durante la acción de protesta por la forma visual en que expresa el conflicto y las demandas políticas, y que transciende luego el momento concreto en que se lleva a cabo la intervención artístico-política. Es cuando el recurso gráfico sostiene en el tiempo, como una reverberancia, el sentido producido por la acción.

Otro aspecto de la cuestión del reenvío entre el arte y la política que, decíamos, se asocia la direccionalidad del desplazamiento de unos actores entre dos campos solo analíticamente diferenciables, lleva a observar de manera complementaria el tránsito de la política al arte. En otros términos, situados en el terreno tradicionalmente atribuido a la actuación política, desde el punto de vista de las experiencias que compartieron los

---

11 Una reflexión más amplia sobre este tema puede encontrarse en Vázquez (2019).

grupos de artistas, no solo hubo un aporte de recursos creativos y poéticos para la lucha, sino que también los grupos de artistas se instalaron en espacios locales e internacionales que, de alguna manera, (buscada, deseada o no por los grupos), “legitimaron” sus prácticas, hecho que les permitió circular por escenarios no callejeros. Al respecto, los miembros de Etcétera planteaban que “aquella nueva politización que surgía de la crisis produjo también un reacomodamiento en el medio artístico” (2017). Este hecho produjo relecturas del pasado, por ejemplo vincular el arte que se producía en torno a la crisis del 2001 con las experiencias de los años sesenta en la Argentina, como *Tucumán arde*. Tanto fuera por la ubicación en serie histórica con experiencias similares, como por su identificación como fenómeno emergente, el sentido político de lo producido fue inevitablemente reorganizado.

Otro ejemplo de ello puede ser la serie de debates que surgieron cuando los escraches o las acciones callejeras realizadas en solidaridad con las obreras de la fábrica recuperada por los trabajadores de Brukman, entre otras, fueron interpretadas y situadas por intelectuales provenientes de distintos espacios académicos. Es ahí donde cobró relevancia el planteo provocativo de Holmes (2003) cuando reflexionó sobre la “mentira” implícita en las propuestas artísticas que explícitamente plantean cuestiones políticas, como la defensa de derechos humanos, o la visibilización de problemáticas como la desocupación o el hambre, en espacios de exhibición como museos, centros culturales o bienales de arte. Según Holmes (2003), los artistas jugarían un “póker mentiroso” cuando forman parte de muestras, publicaciones o proyectos convocados como “arte político”.<sup>12</sup>

A partir de la observación de las múltiples facetas del problema, hablar de cómo se configuran y se arman los vínculos entre los aspectos artísticos y los aspectos políticos de las prácticas de los colectivos de artistas en una determinada coyuntura sociopolítica, supone el abordaje de una dificultad que es constitutiva desde el origen mismo del problema. Se trata de la escisión analítica entre “arte y política”. Sin embargo, la catalogación del accionar callejero de los colectivos de artistas bajo esta categoría de si

---

12 Las comillas, en este caso, invitan a relativizar cualquier propuesta curatorial que busque encasillar o etiquetar un tipo de práctica que permanentemente se escapa a cualquier definición externa que cierre su sentido a una serie de características, por ejemplo las clasificaciones como “arte comprometido” o “activismo artístico”, entre otros.

es arte o es directamente política, a veces clausura más el análisis que lo que habilita a pensar. En este sentido, el esfuerzo analítico de aislar dos dimensiones que en la práctica concreta se encuentran amalgamadas es una de las mayores dificultades de la investigación sobre arte, política y performatividad. El problema entonces entre “el arte” y “la política”, se cifra en la imposibilidad de separar dos órdenes que nacen mutuamente imbricados como dos caras de una moneda. Esta cuestión del vínculo entre dos dimensiones autónomas puede explicarse analíticamente a partir del desarrollo de dos momentos. En el primero de ellos nos encontramos con la articulación (Laclau y Mouffe, 1987) entre dos ámbitos que, lejos de ser pensados como totalidades cerradas en sí mismas (lo que nos llevaría a una mirada esencialista) necesitamos pensarlos como entidades abiertas, capaces de entrar en contacto y transformarse mutuamente a partir de su intersección. Precisamente, la intersección entre “arte” y “política” debe ser entendida a partir de su articulación en una práctica, como son las prácticas artístico-políticas de protesta. Como se mencionó a propósito de los distintos desplazamientos de las acciones artísticas de protesta, los artistas se dirigieron desde el campo del arte, lugar desde el que emprendieron sus primeras acciones, hacia el campo de la política o de la militancia, según el caso, movilizados para cuestionar el orden social contra el neoliberalismo o contra la impunidad de los crímenes cometidos durante la última dictadura, a través del desarrollo de distintos modos de intervención en la vía pública, modalidad por la que optaron para inscribir demandas en la esfera pública. Paralelamente, el segundo momento es el que se produce como consecuencia de estas experiencias compartidas por los colectivos de artistas con los organismos de derechos humanos y con las y los trabajadores desocupados, el campo del arte no estuvo ajeno a ellas, y las interpretó como manifestaciones artísticas, incorporándolas en el circuito de exhibición consagrado junto con otras instancias institucionales, por ejemplo, a partir de las experiencias en bienales internacionales de arte. Este hecho reinstaló la pregunta por las transformaciones que se efectúan a partir de la participación en instancias institucionales de las propuestas artísticas disidentes. Claramente pueden verse los límites dentro de los que una manifestación política se puede “mover” en el terreno institucional. En el caso de Etcétera, ellos prefieren pensar su participación en las instituciones artísticas a partir de:

Cómo presentar (y no representar) las acciones e intervenciones realizadas en las calles en el interior de las salas del museo, no como una documentación sino como una nueva obra [...] pensamos en distintas formas para lograr que los registros de las acciones puedan cumplir una función educativa e historiográfica, estéticamente provocadora [...] creando anzuelos simbólicos para atrapar audiencias específicas [...] En ciertos casos, exhibir los registros de una acción artística realizada en un lugar de conflicto político, equivale a producir un conflicto político en el propio espacio institucional (2017: 234-235).

No obstante, como mencionan los miembros del GAC “el problema de la restitución de la dimensión procesual” de los proyectos de intervención en la vía pública, sigue manteniendo abierta la discusión sobre el clásico debate “autonomía vs. institución” (2009: 244).<sup>13</sup>

Pero, de manera inversa, también es posible observar, desde el punto de vista del campo de la política, los modos en que los recursos creativos que los grupos aportaron a las agrupaciones sociales y políticas transformaron los repertorios de acción de las organizaciones políticas. El proceso conformado por las intervenciones y las acciones artísticas callejeras, durante el ciclo de protestas de fines de los noventa hasta 2007, implicó la creación de dispositivos que se constituyeron en herramientas de lucha. Estas fueron y siguen siendo replicadas en sucesivos hechos de protesta: el escrache y la performance callejera, como recurso o lenguaje, ya no son patrimonio exclusivo de los grupos de artistas, pertenecen a las modalidades y al formato de la protesta (Pereyra y Schuster, 2008). Esta es quizás una de las transformaciones más significativas del período de “poscrisis” (2003-2007).

---

13 Vale aclarar que estas reflexiones sobre los tránsitos institucionales fueron el resultado de varias experiencias de participación en dichos espacios. Uno de ellos, paradigmático, fue el proyecto *La normalidad-ex Argentina*. El proyecto se inició en el 2002 en Colonia, Alemania, donde participaron artistas de distintos géneros, así como también colaboraron investigadores e intelectuales de distintos países. La muestra fue exhibida entre el 15 de febrero y el 19 de marzo de 2006 en el Palais de Glace de Buenos Aires. Reunió a más de 45 artistas y agrupaciones, que se propusieron articular un conjunto de preguntas acerca de las crisis sociopolíticas en distintos contextos económicos y sociales desde la práctica artística.

## Las instituciones artísticas frente al arte que brota de la acción política

El segundo punto destacado sobre el que me quiero detener para dar cuenta de los resultados de la investigación es la cuestión de los efectos de la llamada “institucionalización” de las prácticas artístico-políticas de protesta. Aquí, se trata concretamente de la circulación de las producciones de los colectivos de artistas por diversos espacios institucionales vinculados con el arte. A la vez, y quizás en menor medida, pero no por ello menos importante, la ya mencionada “representación” del accionar artístico colectivo en medios gráficos y televisivos también coadyuvó a la instalación y visibilización pública de las demandas políticas de los grupos.<sup>14</sup>

En general, el período poscrisis se reveló como un terreno particularmente significativo para observar cómo las distintas instancias del campo de la cultura y la comunicación procesaron, desorganizaron y reorganizaron las prácticas artísticas críticas cuando la conflictividad coyuntural decrecía. Específicamente, para el caso de las producciones e intervenciones artísticas colectivas analizadas, varios fueron los mecanismos que se pudieron observar en las instituciones artísticas que forman parte de un entramado institucional complejo que legisla, incluyendo y excluyendo del campo artístico, las distintas expresiones culturales disidentes o críticas. Aquí, las operaciones efectuadas por las instituciones artísticas al (re)presentar las prácticas de los colectivos, a partir de su inclusión en dichas instancias institucionales, inevitablemente transformaron parte de su sentido. Como plantea el GAC (2009: 244), se paga el precio de experimentar tal vez una cierta despolitización al formar parte de proyectos convocados por instituciones artísticas, porque principalmente se pierde la dimensión de proceso de las intervenciones artísticas en la calle. Precisamente, aquellas acciones de arte, cuando se las ubica en instancias extra callejeras, ya no interpelan a los manifestantes o al conjunto de la sociedad desde una situación, sino que se dirigen a públicos restringidos o especializados, y entran en otras temporalidades, otros circuitos, como

---

14 A sabiendas de la complejidad de este punto, dejamos de lado su abordaje para futuras indagaciones.

son los del arte que se exhibe en museos o centros culturales tanto locales como internacionales.<sup>15</sup>

Pero, en ciertos casos, las producciones de los colectivos de artistas ganaron visibilidad y valor simbólico, lo que fue y es redituable para los grupos en otros términos, además de la acumulación de capital en el campo artístico. En efecto, las capacidades expresivas y comunicacionales que las acciones de los colectivos de artistas pueden desplegar en espacios institucionales obviamente no son las mismas que las de la inmediatez de su realización, pero habilitan el despliegue de otros efectos que merecen ser tenidos en cuenta.

Pongamos para el caso el famoso ejemplo de la acción conocida como el *Mierdazo*. La acción fue realizada por el grupo Etcétera en el verano de 2002, en las escalinatas del Congreso de la Nación, cuando el grupo invitaba a arrojar excrementos contra la fachada del edificio, con la instalación de un inodoro y vociferando: "Ellos nos cagaron, ahora nosotros los cagamos a ellos". Todos los noticieros registraron la singular performance que se llevó a cabo e incluso fue replicada días posteriores en la ciudad de Mar del Plata por un grupo de ahorristas a quienes se les habían confiscado sus depósitos.

Ahora bien, si en los medios masivos de comunicación este tipo de prácticas se visibilizaron porque se construyeron como algo "novedoso", cuando esa misma acción fue mostrada en la exhibición de Etcétera que conmemoraba sus 10 años de trabajo grupal a partir de fotografías y un video que combinaba imágenes tomadas por los miembros del grupo con las distintas coberturas que los noticieros hicieron de la performance, previsiblemente, pudo haber perdido el impacto que posee la realización de un acto de intervención colectiva que despliega su potencial transformador en un momento y con unos actores determinados. Pero también, el diseño de la exhibición colocó esta experiencia en otra temporalidad más reflexiva, la puso a consideración de otro tipo de público, se abrió una nueva instancia de intercambio. Si bien puede resultar obvio que una muestra de arte no puede reponer toda la complejidad de una coyuntura

---

15 Tal vez el ejemplo paradigmático de estas tensiones sea el proyecto de investigación y posterior exhibición *"La normalidad-ex Argentina"*, realizada en varias etapas, entre 2003 y 2006. Dos muestras muy significativas fueron realizadas en el prestigioso Museo Ludwig de Colonia, Alemania y, posteriormente, en el Palais de Glace de la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

sociopolítica conflictiva, como la que se estableció desde fines de los años noventa hasta 2003 en un guión curatorial, los posicionamientos que los grupos de artistas adoptaron para “desmarcarse” de los supuestos mecanismos “cooptadores”,<sup>16</sup> en algunos casos como el de Etcétera... y el GAC (aunque cada uno con sus particularidades) lograron desarrollar una estrategia de “adentro-afuera” de la institución artística que les permite mantener, aún en la actualidad, la vitalidad y la capacidad crítica y erosionadora de los discursos dominantes. Este es un rasgo que les brinda la posibilidad de seguir produciendo discursos de oposición, incluso en los momentos que se sitúan “dentro” de la institución artística. En este sentido, parafraseando a lo que plantea Longoni (2009) acerca de esta cuestión del pasaje del ámbito callejero al museístico, es claro que los límites del arte no son estrictamente los límites del museo.

## A modo de cierre

Llegado este punto, podemos señalar una última reflexión analítica respecto del vínculo complejo entre arte y política, que gira en torno de la politicidad del arte y que sintetiza lo expresado a lo largo de este trabajo. Centrándome exclusivamente en las acciones colectivas de arte que involucraron los intercambios entre las organizaciones de derechos humanos y los colectivos de artistas, pude identificar tres transformaciones centrales.

En primer lugar, la asunción de una política de derechos humanos por parte del Estado<sup>17</sup> que contempló las demandas históricas de las

---

16 Entiendo la cooptación en un sentido cercano al propuesto en el campo de las ciencias políticas por Selznick (1993: 208). Define la cooptación como “el proceso de absorber nuevos elementos en la cúpula directiva o estructura dirigente de una organización como medio para evitar las amenazas a su estabilidad o existencia”. Llevado al argumento que venimos desarrollando, en mayor o menor medida, las instituciones artísticas “cooptan”, “absorben” algo del poder disruptivo y crítico que tienen el tipo de manifestaciones artísticas como las que analizamos aquí. No obstante, estas lograron eludir parte de dicha cooptación, precisamente por el tipo de obras que realizan.

17 Las acciones concretas del gobierno fueron: la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; la remoción de los retratos de los ex miembros de la Junta de gobierno Bignone y Videla del Colegio Militar de la Nación (ambos actos, el 24/03/2004, día en que se conmemoraba el 28º aniversario del golpe cívico-militar); el decreto por el que se creó un Archivo Nacional de la Memoria (16/12/2003); o los fallos judiciales que declararon imprescriptibles los delitos de lesa

organizaciones de derechos humanos y que desarticuló parcialmente el escenario conflictivo que estaba establecido a partir de la situación de impunidad de los represores de la última dictadura hasta 2003, cuando se reabrieron las causas a militares.

En segundo lugar, se destaca un fenómeno que puede denominarse como “bienalización” del “arte político”, circunstancia que pone de relieve las características que asume “lo político” en su paso por las instituciones artísticas dominantes. En este sentido, emerge con claridad el lugar que ocupa el mercado como regulador y legislador de sentidos en la fase actual del capitalismo, caracterizado desde distintos ámbitos como cognitivo o semicapitalismo (Berardi, 2007). En otras palabras, la convocatoria de artistas activistas para exhibir su trabajo en bienales internacionales de arte forma parte de una trama en la que la producción intelectual y cultural se constituye como un recurso productivo estratégico para las políticas de desarrollo económico de los países centrales.

En tercer lugar, el “resto” que se observa en el escenario normalizado, a partir del auge de las acciones artístico-políticas callejeras, se tradujo en la popularización en las protestas de los recursos creativos para las luchas sociales. En efecto, las características formales de estos recursos artísticos (la dimensión performática del escrache o las performances en general, las dramatizaciones públicas, la opción por el tratamiento gráfico de los

---

humanidad (26/12/2006) que permitieron volver a juzgar a los represores impunes por las denominadas “leyes del perdón” o “leyes de la impunidad”; la anulación del indulto (la serie de diez decretos sancionados el 7/10/1989 y el 30/12/1990 por el entonces presidente de Carlos Menem, que indultó a civiles y militares que cometieron delitos durante la última dictadura); la anulación de la Ley de Obediencia Debida (dispuesta el 4/6/1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, que hacía no punibles los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas por haber actuado de acuerdo con el concepto militar según el que los militares se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores); y la de la Ley de Punto Final (promulgada el 24/12/1986 durante la presidencia de Raúl Alfonsín, la que estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas) fueron hitos fuertemente representativos de esta política de derechos humanos. Estas dos últimas (Obediencia Debida y Punto Final) fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003 y el 14/6/2005 la Corte Suprema de Justicia declaró su inconstitucionalidad. Como resultado casi inmediato de estas medidas, se abrió una arena de debates en el interior de las organizaciones de derechos humanos respecto de la historia reciente, su narración y la construcción y ubicación espacial de monumentos memoriales de las víctimas del terrorismo de Estado. En estos debates participaron activamente el GAC y Etcétera.

contenidos a través de la realización de cartografías, carteles o las impresiones serigráficas) aparecieron en un lugar destacado respecto del contenido específico de la demanda que vehiculizaban. No obstante, esto no implica postular que la forma prevaleció sobre el contenido. Justamente, una de las características centrales de las acciones artísticas de protesta es su capacidad de ser replicadas y reapropiadas por otros dada su sencillez. La observación de la circulación “en el terreno” de estos recursos mostró su alta eficacia y poder de adaptabilidad ante conflictos particulares. En otras palabras, las manifestaciones artísticas colectivas ingresaron a los repertorios de acción de toda la amplia gama de organizaciones sociales, sindicales o de derechos humanos.

A modo de ejemplo, entre una gran cantidad de acciones de protesta (en las que los artistas ya no participaron) podemos señalar dos casos en los que se pudo observar la apropiación de los recursos creativos por parte de los manifestantes.<sup>18</sup>

Una de ellas fue el *Camazo*, realizado en una protesta de los trabajadores del Hospital Francés el 24 de octubre de 2006 en rechazo al plan de recuperación propuesto para el centro asistencial y en reclamo del pago de los salarios atrasados. La medida constó del corte de la calle del hospital y la instalación de camas y camillas en la vereda.

Otro caso fue el 14 de noviembre de 2006, en una protesta de los estudiantes de la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Para la ocasión, los estudiantes llevaron a la protesta los animales con los que realizan sus prácticas cotidianamente. Ubicados frente al predio universitario, en el barrio porteño de La Paternal, se oponían al acuerdo que realizaron los decanos para acreditar las carreras de grado en la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU). Portando caretas de animales, se manifestaban contra lo que entendían como un alineamiento del gobierno con la Ley de Educación Superior promulgada durante la gestión de Carlos Menem.

Tal vez, el mayor desafío para las producciones artísticas de oposición y críticas de las consecuencias sociopolíticas que impone el capitalismo en su fase neoliberal en la actualidad sea poder tener la suficiente

---

18 Dos crónicas de este tipo de acciones, publicadas en el mismo día, pueden leerse en *Página 12* del 14/11/2006. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/index-2006-11-14.html> (consultado el 14/03/2018).

flexibilidad como para participar tanto en los escenarios callejeros como en los espacios hegemónicos del arte contemporáneo.

Esta doble inserción implica complejizar el par “cooptador-cooptado”, es decir, el vínculo entre las instituciones artísticas y las prácticas artístico-políticas. Si solamente se presta atención al costado de la cooptación y los aparentes efectos negativos que ejercerían las instituciones artísticas al exhibir sus producciones, se pierde de vista el hecho de que los artistas “cooptados” no fueron ni son meros sujetos pasivos que dócilmente se dejaron fagocitar por los ámbitos institucionales (artísticos o gubernamentales). En otras palabras, las agrupaciones de artistas fueron y siguen siendo plenamente conscientes de los efectos materiales y simbólicos que tiene el hecho de mostrar sus acciones e intervenciones en espacios institucionales. Evidencia de ello, incluso, es su capacidad de reflexión sobre este tópico espinoso, como puede observarse en sus publicaciones (Grupo Etcétera, 2017; GAC, 2009). Este hecho, además, les ha permitido repensar su propia experiencia en terrenos diferentes.

El resultado de la acumulación de experiencias de este tipo por parte de agrupaciones de artistas que intervienen en la arena pública con sus acciones parecería ser la “co-optación”, es decir, un tipo de acción conjunta que se plantea como una alternativa para seguir insistiendo en las luchas cotidianas por una sociedad más justa para las mayorías. En otras palabras, se trata de una estrategia de crítica institucional por parte de los artistas que, de modo consciente, buscan incidir en distintos conflictos, actuando tanto en la calle como en el museo.

## Bibliografía

- Austin, John L (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*. Barcelona: Paidós.
- Berardi, Franco (2007). *Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- GAC (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ginzburg, Carlo (1981). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick.

- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios Culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grupo Etcétera (2017). *Etcétera Etcétera...* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edición especial de los autores.
- Holmes, Brian (2003). *El póker mentiroso. Representaciones de la política / política de la representación*. Revista *Brumaria* (Texto leído como conferencia en Viena en diciembre de 2002, publicado por primera vez en la revista *Springerin*). Disponible en <https://www.springerin.at/en/2003/1/liars-poker/>
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.
- Longoni, Ana (2009). "Contextos para el GAC". En GAC, *Pensamientos, prácticas, acciones*, pp. 9-16. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pereyra, Sebastián; Pérez, Germán y Schuster Federico (eds.) (2008). *La huella piquetera. Avatares de las organizaciones de desocupados después de 2001*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Schechner, Richard (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schmucler, Héctor (1994). "Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción". Entrevista en revista *Causas y Azares*, Buenos Aires, n° 1, pp. 131-145.
- Selznick, Paul (1993). "Bases de la teoría de la Organización". En Ballart y Ramió (eds.), *Lecturas de Teoría de la Organización*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas.
- Swampa, Maristella (2004). "Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros". *El Rodaballo*, año X, n° 15, invierno, pp. 3-12.
- Tilly, Charles (2000). "Acción colectiva". En *Apuntes de investigación del CECYP*, n° 6, pp. 9-32. Buenos Aires: Fundación Sur. Disponible en <http://www.apuntescecp.com.ar/index.php/apuntes/issue/view/11>

- Vázquez, Cecilia (2011). "Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)". Tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, inédita.
- (2013). "Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú. Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis sociopolítica y económica". *Arte y Sociedad. Revista de Investigación (ASRI)*, n° 5. Disponible en <http://asri.eumed.net/5/dinamicas-arte.html>
- (2019). "Helicópteros o la increíble labilidad del cartón para hacer hablar a los dinosaurios. Crónica de una apropiación mediática de acciones de arte en el espacio público". En Rodríguez, M.G. y Settanni, S. (coords.), *Escenas Interrumpidas. Espacio Público y Medios de Comunicación*. Buenos Aires: Gorla.
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial



# Fiestas populares: la performance de las identidades del pueblo

*Juan Pablo Cremonte\**

---

Las fiestas, las celebraciones, exhiben en la esfera de lo público el sistema de valores de una comunidad. Así lo manifiestan buena parte de los autores que han trabajado esta temática, quienes afirman que el estudio de las celebraciones permite comprender el modo en que una sociedad se comprende a sí misma y cómo se comunican entre sí quienes la integran.

En este trabajo abordamos dos modos particulares de celebración y cómo las diferencias entre esos dos modos explicitan formas originales de expresión popular o, muy por el contrario, formas anquilosadas de su represión y de su conversión en mercancía de la comunicación masiva.

---

\* Juan Pablo Cremonte es licenciado en Comunicación por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Se encuentra realizando el Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña desde hace 10 años en la docencia universitaria en el Instituto del Desarrollo Humano de la UNGS, en las asignaturas Semiótica de los Medios Masivos, Historia de las Técnicas y los Medios de Comunicación, y Comunicación Masiva y Matrices Culturales de las Licenciaturas en Comunicación y en Cultura y Lenguajes Artísticos. Es el coordinador de la Licenciatura en Comunicación. Ha publicado capítulos sobre comunicación, política e identidades en diversas compilaciones y ha participado en una decena de congresos y jornadas nacionales e internacionales.

El fenómeno conocido como “fiesta popular” ha sido abordado por diversas miradas desde el campo de los estudios de la cultura. En principio, se trata del abordaje de acontecimientos festivos, en particular los que convocan o interpelan a los sectores populares de la sociedad o que adquieren algunos de sus rasgos característicos. En tal sentido, se engloban bajo la denominación de fiestas populares un conjunto heterogéneo de fenómenos que incluye —o puede incluir— prácticas sociales de muy diversos ámbitos como la música, las creencias religiosas, las comidas, la danza, los juegos o los intercambios comerciales, entre otros. No obstante, más allá de esta hibridación de prácticas, el sentido comprometido en ellas es lo que constituye su carácter popular. Un punto de partida posible del estudio de estos fenómenos es el trabajo de Mijaíl Bajtín (1974) sobre el carnaval renacentista y la obra de Rabelais, a partir de la que ingresa al mundo del carnaval popular y a sus características. Bajtín afirma que la fiesta supone una concepción del mundo y también del tiempo “a la vez natural (cósmico), biológico e histórico”, de modo que no se trata de un conjunto de prácticas agrupadas arbitrariamente a los exclusivos fines del entretenimiento circunstancial, sino que en ellas es posible reconocer una cosmovisión particular. En este contexto, dicha fiesta funciona a partir de dos principios generales: por un lado, la suspensión momentánea de las diferencias y jerarquías sociales; por otro, la imposibilidad de establecer una diferencia clara entre escenario y platea o de separar el actor del espectador. Respecto del primer elemento mencionado, la suspensión de las jerarquías sociales, digamos que se trata del imperio del humor, la sátira y la burla que emerge en el carnaval. Por el tiempo que dure la fiesta, toda autoridad o jerarquía puede ser burlada y sin duda lo será. Bajtín sostiene que esta posibilidad funciona como una catarsis para los sectores populares respecto de la dominación a la que son sometidos en su vida cotidiana. En tanto, la sátira permite exponer la crítica de un modo admisible y no-insolente.

Respecto del segundo elemento, la imposibilidad de reconocer escenario y platea, se trata de una característica central de la fiesta popular —que la diferenciará de otras modalidades de espectáculo— en la que todos sus participantes son, a la vez, actores (dado que desarrollan una performance destinada a ser vista por otros) y espectadores (ya que observan y

disfrutan de lo que hacen otros).<sup>1</sup> Esta tensión entre actores y espectadores comporta una relación distanciada (en la medida que el aumento de la complejidad del espectáculo supone un aumento en la sofisticación con que se divide el espacio escenográfico del espacio destinado al público) entre ambos. Las diferencias entre esos modos de distanciamiento han sido abordadas por Jesús González Requena (1988) en un trabajo clásico sobre la historia de los espectáculos. En él se plantea que existen cuatro modelos de espectáculos: la fiesta popular, el circo, el teatro a la italiana y la escena fantasma, que implicaría al cine y la televisión. Este aporte resulta de vital importancia para nuestro trabajo puesto que la diferencia entre los dos modelos festivos que abordaremos fungirá, justamente, entre los dos primeros modos definidos por González Requena (1988): la fiesta popular —que hasta aquí venimos describiendo— y el circo, que, como veremos, marcará los rasgos centrales de lo que llamaremos “fiesta masiva”, a la que nos abocaremos más adelante.

Retomando el planteo de Bajtín, el carnaval constituye la “segunda vida del pueblo”, en el sentido de que funciona como una suerte de viceversa respecto de la vida cotidiana, en la que puede dar rienda suelta a sus maneras de pensar, sentir y actuar, bastante más que en un mero esparcimiento. En ese punto seguimos a Néstor García Canclini, quien afirma: “La fiesta sintetiza la vida entera de cada comunidad, su organización económica y sus estructuras culturales, sus relaciones políticas y sus proyectos de cambiarlas” (1982: 78-79).

En el mismo sentido, Da Matta (1987) sostiene que la fiesta es un momento en el que es posible focalizar la realidad social, la ideología y el sistema de valores de una comunidad determinada en un momento específico. De acuerdo con el planteo de Alejandro Grimson (1999), una de las características centrales de las fiestas populares es su polisemia y que el principal desafío para el estudio de estos fenómenos tiene que ver justamente con la captura de esa pluralidad de sentidos en conflicto en el corazón de estas experiencias. Grimson afirma que la fiesta es una oportunidad para poner en presente el pasado, es decir, en la fiesta popular se ponen en escena estrategias de significación de lo central del acontecimiento que se celebra para cada grupo que concurre. Estas aristas centrales

---

1 Respecto de la cuestión de la relación actor-espectador en la fiesta popular y su relación con otros modelos de espectáculo, ver González Requena, 1988.

de la fiesta, por lo general, son contrapuestas y estas contraposiciones constituyen pujas por la imposición de la hegemonía de la celebración.

Este fenómeno constituye un análisis en el interior de las fiestas populares, pero es posible también realizar un análisis del lugar que ocupa la fiesta popular en relación con la sociedad como un todo, y allí es posible que se construya un escenario de comunicación que mantenga distancia respecto de las experiencias de comunicación hegemónicas o que directamente se coloquen en sus antípodas. También es interesante saber si aparecen instancias de asimilación de estéticas, valores o prácticas de la comunicación hegemónica (Ameigeiras, 2002; Grimson, 1999).

En esa línea, González (1994), plantea que estos eventos constituyen espacios de cruce de sentido, de resemantizaciones y de pujas por establecer el sentido "único" de cada una de estas atracciones. Este autor sostiene que se trata de los elementos sobre los que venimos trabajando en este proyecto: de reconocer el lugar del cuerpo y de las pasiones para caracterizar el sentido que los participantes depositan en estos acontecimientos, en la medida que ese "nosotros" plural e indeterminado no es otra cosa que eso a lo que llamamos "lo popular". Jesús Martín-Barbero (1987) profundiza en el elemento del humor y la picardía, y señala que en el "realismo grotesco" que describe Bajtín hay una pista del conflicto entre alta y baja cultura o entre cultura oficial y cultura *otra*.

Justamente, es Jesús Martín-Barbero quien plantea que lo popular sufrió un fuerte proceso de enculturación a partir del ascenso de la ilustración a la posición de hegemonía político-cultural. Es esa posición hegemónica la que le permite condenar a la cultura popular a la condición de baja cultura o de cultura de segundo orden. Esto produce que esas expresiones estén condenadas a sobrevivir en los márgenes de lo cultural. Ahora bien, dice Martín Barbero que estas expresiones populares serán recuperadas por los medios masivos de comunicación, quienes buscarán apelar a algunos de sus rasgos para convertirlos en mercancía: lo popular reprimido reaparece convertido en comunicación masiva. En este punto, el autor remarca que no debe confundirse "la máscara" con "el rostro", no es que lo popular se convierta en masivo, sino que lo masivo apela a lo popular para manipularlo.

En nuestro caso, buscamos identificar las diferencias entre las fiestas populares, aquellas en las que es posible encontrar expresiones originales de lo popular, y las masivas, aquellas en las que el pueblo es confinado a

la posición de espectador y en las que las distancias entre espectadores y espectados son rígidas e infranqueables.

## La Fiesta de San Miguel Arcángel de 2012

La fiesta patronal fue organizada por el municipio homónimo y contó con una oferta de actividades por demás variada, pero que, asimismo, es posible articular mediante un conjunto de líneas directrices concurrentes.

En ese sentido, prevalecen tres áreas que se reparten la mayoría de las actividades: las específicamente religiosas, las actividades musicales (con una presencia casi exclusiva del tango y muy especialmente el folclore tradicional) y las actividades deportivas.

Respecto de las primeras, se destaca la importancia dada desde la comunicación institucional del municipio a la misa central que tuvo lugar en el epicentro de las fiestas patronales. Por su parte, junto con las palabras de cierre del intendente, los participantes pudieron escuchar las palabras del nuncio apostólico, quien participó y se movió en toda la celebración a la par de los dirigentes políticos (junto al intendente de San Miguel participaron también intendentes de localidades vecinas). Estas actividades se llevaron adelante el día domingo posterior a la fiesta, en un predio recientemente adquirido por el municipio, *donde* se estableció un escenario *en el que* se realizó la misa y se escucharon los discursos. Más allá de estas actividades específicas, la presencia religiosa y, en particular, de las autoridades de la diócesis, atravesó todas las actividades y ofició como punto de referencia ante quienes se presentaban: todas las instituciones y actores que brindaban algún tipo de espectáculo.

En cuanto a las segundas, la localidad de San Miguel porta una importante tradición en materia de espectáculos y/o peñas folclóricas de tipo tradicional. Incluye esta tradición a solistas y conjuntos de importante trayectoria a nivel regional, una estructura de locales e instituciones peñeras con larga tradición en la zona e incluso el fenómeno de la “Plaza de las Carretas”, donde semanalmente se juntan —al menos— unas cuantas decenas de personas a escuchar música, bailar y consumir alimentos clásicos de este tipo de eventos. Con esos antecedentes, no extraña que los espectáculos estén protagonizados por el folclore tradicional como nave

insignia.<sup>2</sup> En este caso, la fórmula se asemejó con claridad a un festival folclórico: escenario central, maestro de ceremonias, seguidilla de intérpretes de famas variadas y crecientes, diversidad de géneros con una línea común y cierre con cantantes de amplia popularidad. Aquí aparece, si se quiere, una raigambre popular muy fuerte de la fiesta con la guitarreada y la celebración que la circunda, que es ineludible, en particular respecto de la variedad de sentidos que se ponen en juego y el modo en que distintas prácticas se mixturán en un mismo espacio compartido.

Por último, las actividades deportivas fueron, en algún punto, de lo más diversas desde el punto de vista de las distintas tradiciones a las que se vinculan, dado que junto con una maratón, en la que se permitió participar el mismo intendente, aparecieron otras actividades —claramente emparentadas con el eje anterior— como el certamen de jineteada. En este punto puede establecerse una comparación doble: por un lado, el certamen de jineteada puede interpretarse como un modo de cerrar el círculo respecto del tipo de lectura que se ofrece del folclore, su anclaje en uno de los modos de hacerlo posible. Por su parte, la maratón<sup>3</sup> —cada vez más común en las distintas festividades de distritos y pueblos— aparece emparentada con la vida saludable y con la manera en que el Estado fomenta el ejercicio diario entre sus habitantes. En este punto, el municipio de San Miguel combina una Secretaría de Deportes de actividad muy intensa

---

2 Nos referimos a folclore tradicional dado que existe una importante división en el género a partir de la aparición en el gran público de Los Nocheros, quienes visibilizan un movimiento silencioso y de más largo aliento de profunda transformación interna, con la aparición de una revitalización del género a partir de una serie de conjuntos y solistas que, especialmente desde el NOA (zamba y chacarera) y la Mesopotamia (chamamé) comenzaron a emplear nuevos modos musicales, una renovada letrística e incluso abandonaron la clásica vestimenta típica de los grupos predecesores. Junto con este fenómeno, como puede resultar previsible, tiene lugar otro que reivindica las maneras más tradicionales del folclore, pero que también es llevado a término por intérpretes jóvenes y cuyo mayor exponente es Soledad Pastoruti, al menos en sus comienzos. Si bien los dos intérpretes estrella del acto musical central, Yamila Cafrune y Facundo Saravia, han oscilado entre una vertiente y otra, está claro que se encuentran más cerca de la segunda que de la primera.

3 En este caso se utiliza la expresión “maratón” como forma sintética a los fines de este trabajo. Desde el punto de vista deportivo, el maratón es una carrera olímpica de resistencia de 42195 metros, mientras que las carreras que suelen hacerse en las ciudades y pueblos —por lo general se combina una de 10 kilómetros para personas entrenadas con otra de 3 kilómetros de carácter más lúdico y abarcativo— serían carreras de resistencia, pero nunca maratones en sentido estricto.

respecto de la generación de actividades recreativas en los barrios, junto con la presencia del llamado “corredor aeróbico”, que si bien surgió por iniciativa de los vecinos, luego el municipio lo tomó como iniciativa propia y montó sobre viejos terrenos abandonados del ferrocarril un amplio espacio verde con aparatos para la realización de ejercicios físicos y lugar para caminatas. En este espacio, de aproximadamente 2 kilómetros de extensión, abundan las imágenes religiosas católicas. Como puede verse, todos los caminos conducen al mismo sitio.

### La Fiesta de San Miguel Arcángel de 2013

En 2013, a diferencia de 2012, el cierre de la semana de festejo de la fiesta patronal tuvo lugar en la plaza central de San Miguel *donde* se montó el escenario *en el que* tuvo lugar el cierre musical y la misa central.

No obstante, los festejos ocuparon toda la semana. El día específico de la festividad, que en el distrito es asueto escolar y administrativo, y el sábado y domingo siguientes.

El día del santo, que fue miércoles, se realizaron algunos espectáculos musicales y el maratón. En los espectáculos musicales, se presentaron las escuelas de música municipales y de los centros culturales que el municipio distribuyó por los barrios. Al mismo tiempo, se desarrolló una carrera de resistencia por las calles principales del municipio, de la que participó el mismo intendente, al igual que el año anterior, en la búsqueda de dar un mensaje de “vida sana” y de remarcar la política del municipio en favor de la integración social y el desarrollo del deporte como alternativa a flagelos condenables, como las adicciones al alcohol y a las drogas.<sup>4</sup> Así

---

4 El municipio de San Miguel tiene en su distrito una importante zona de diversión nocturna para jóvenes. La “zona Tribulato” es un segmento de alrededor de 500 metros donde se sitúan bares y discotecas desde hace más de veinte años. En los últimos años, este lugar ha sido estigmatizado por medios de comunicación nacionales (en programas televisivos como *Policías en acción*, *Calles salvajes* o similares) como ámbitos de abuso de alcohol y con episodios de violencia. A partir de esto, el municipio comenzó a desarrollar políticas de lo que llamó “desfavorecer la nocturnidad”, con la intención de que la práctica deportiva y el desarrollo de actividades artísticas desalienten la concurrencia de jóvenes a esos espacios.

lo manifestó en la entrevista que le realizaron desde el Área de Prensa del municipio y del canal local de cable.<sup>5</sup>

El día viernes se entregaron premios a los concursos de fotografía y otras disciplinas artísticas que organizó el municipio destinados a los jóvenes. El cierre de este encuentro fue un recital del grupo de música Agapornis.

El sábado, por su parte, el festejo se trasladó al campo de deportes del municipio donde tuvieron lugar una misa y un espectáculo de destreza gauchesca que fungió como un concurso de jineteada y un desfile de tropillas. Junto con estas agrupaciones, tuvo lugar un desfile de fuerzas de seguridad (policía, gendarmería y parte de las escuelas de cadetes que funcionan en Campo de Mayo), personal de tránsito, escuelas del distrito y bomberos voluntarios. Es interesante en este caso considerar las reacciones del público ante los distintos grupos que desfilaban. Mientras las reacciones ante el desfile de las fuerzas de seguridad en general fue de cierta indiferencia, y de cierta simpatía ante el desfile de las delegaciones de los colegios de la zona, los bomberos fueron visiblemente muy aplaudidos y los oficiales de tránsito fueron abucheados. El desfile de agrupaciones tradicionalistas contó con un cambio de locutor: mientras el anterior era formal y leía un texto prescrito, en la parte del desfile de agrupaciones tradicionalistas había un animador que arengaba a la multitud para que aliente a los que desfilaban, y destacaba y subjetivaba a cada uno de estos grupos.

Sobre este particular, debe decirse que los desfiles son una parte típica de los festejos patronales. Durante los primeros años de la administración de Joaquín De la Torre estuvieron ausentes, seguramente para desmarcarse de la administración riquista que hizo de estos —y muy especialmente de la parte militar y su identificación con los símbolos nacionales y religiosos— un culto. En tal sentido, la idea de incorporar

---

5 La oficina de prensa del municipio desarrolla una intensa actividad de producción de material gráfico y audiovisual. El material audiovisual se difunde a través de la página web del municipio y en las redes sociales. El gráfico presenta también un periódico que acompaña las facturas de las tasas municipales que se distribuyen a los vecinos. El canal Provincial, depende de la distribuidora de cable Telered, una de las pocas cableoperadoras del conurbano bonaerense que no fue adquirida por Cablevisión, cuando estableció su red oligopólica en los años 1990-2000. Este canal tiene una programación variada que incluye un noticiero diario en el que se cubren notas de interés municipal. Históricamente, este noticiero ha sido oficialista de las distintas administraciones municipales.

a todos los actores de la vida cívica del municipio (escuelas, bomberos, funcionarios municipales, clubes, etcétera) es una forma de resignificar los desfiles sin dejar de hacerlos.

En cuanto al aspecto “tradicionalista”, ocurre un hecho curioso. San Miguel no es un municipio con sectores rurales ni actividad hípica importante. De hecho, las agrupaciones pertenecen a otros distritos y son contratadas para la ocasión. Se trata, por lo visto, de una suerte de representación a la manera de un “querer ser” o querer asociarse a un cierto universo de discursos y prácticas relativas a lo gauchesco, entendido como las raíces de la nacionalidad en un sentido fuertemente esencialista. La reacción del público en general, lejos de evidenciar un sentido de pertenencia en los términos propuestos por la organización y expresados por el vivaz maestro de ceremonias, es más bien de interés y asombro: casi como si observara animales exóticos en un zoológico, antes que si asistiera a la experimentación de una práctica relativa a la identidad nacional.

Por último, el domingo tuvo lugar una procesión por las calles principales de la localidad y culminó con la misa central realizada en la explanada de la catedral de San Miguel, la que fue oficiada por el obispo y contó con la presencia del pleno de los sacerdotes del distrito. En uno de los laterales de la calle de la catedral se dispuso el escenario, donde se anunció la actuación del Chaqueño Palavecino como cierre de la festividad. En la plaza que se encuentra frente a la catedral, en tanto, tuvo lugar una feria de productos típicos de diferentes provincias, y de países latinoamericanos y europeos.<sup>6</sup> En este punto, el público que asistió para la feria, para escuchar la misa central o para ver al cantante estrella de la celebración resulta fundido en el mismo público constituyendo sinergia. La magnitud del público presente ciertamente excede cualquier acontecimiento anterior y conforma un evento de destacadísima convocatoria en un municipio que carece de festividades de magnitud.

El público que puebla las calles de San Miguel es casi en su totalidad de sectores medios y no se vislumbran sectores populares en sentido estricto. El tipo de interpelación a las que echa mano el municipio en esta ocasión

---

6 Se trata de un acontecimiento que se repite varias veces al año sin que tenga un motivo demasiado claro y que se denomina “La Feria de las Naciones”, en el cual se disponen stands de distintas colectividades (algunos de provincias, otros de países latinoamericanos, desde Bolivia a México, e incluso de países europeos como Italia o Irlanda). Sin embargo no se sostienen —no todos, al menos— en colectividades formalmente constituidas, sino que son meros emprendimientos comerciales.

(folclore tradicional, tradicionalismo gauchesco) ciertamente apunta más hacia este público que hacia uno de sectores populares.

## **Fiesta del Señor del Milagro de Mailín en Villa de Mayo**

La Fiesta del Señor del Milagro de Mailín es oriunda de la provincia de Santiago del Estero, precisamente de la localidad de Mailín. En esa localidad, se celebra todos los años el hallazgo de una imagen de Jesucristo en la base de un algarrobo. Las dimensiones del fenómeno son tales que la localidad de Mailín pasó a ser conocida exclusivamente por albergar a esta celebración y una vez al año —cuarenta días después de la Pascua cristiana y en coincidencia con la celebración de Corpus Christi—<sup>7</sup> la fiesta del Señor del Milagro de Mailín moviliza a una cantidad absolutamente inédita de personas que desbordan por completo la capacidad del pueblo. Pues bien, la fiesta que se celebra en Villa de Mayo es heredera directa de esta y buena parte de sus participantes la viven como una suerte de “prótesis espacial” de aquella. Dado que no pueden trasladarse “al pago” a saludar al santito o a cumplirle la promesa empeñada, participan de la fiesta en Villa de Mayo como una suerte de revancha migratoria ante un regreso que se vuelve peliagudo por sus costos y tiempos exigentes. Pero no nos adelantemos. La celebración se desarrolla en dos días, un sábado y un domingo. En torno a la plaza central, se establece una feria que en su momento de mayor expansión supera las veinte cuadras, de modo tal que ingresa en la localidad vecina de Adolfo Sordeaux. Los productos que se ofrecen en esa feria son de lo más variados y van desde alimentos de todo tipo, adornos, artesanías, artículos de santería, productos regionales de los lugares más diversos y entretenimientos de kermés con premios. Otra de las actividades que comienza a desarrollarse ya desde la tarde-noche del sábado es la instalación de espacios de comida y bebida en las casas aledañas a la fiesta. En estos lugares se puede comer empanadas y diferentes cortes de carne a la parrilla. Por lo general, cuentan con lugar para sentarse y, con el paso de la noche, se improvisan guitarreadas y lugares de baile de chacareras. También existen lugares cuya entrada

---

7 Se trata de una celebración del santoral católico que honra el misterio de la transustanciación del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino de la mesa, que tiene su origen en el relato del Evangelio sobre la Última Cena de Jesús con sus apóstoles.

está restringida a quienes abonan un pequeño canon, aunque estos son pocos y se encuentran más alejados de la plaza central. Mientras tanto, en la iglesia se comienza a preparar el locro y las empanadas que se venderán esa noche y al día siguiente. Las dimensiones de la producción son importantes: varios centenares de empanadas y doce ollas de 200 litros repletas de locro que no pasan de las 13 hs del domingo y por los que hay que hacer pedido con anticipación. A las 19 hs comienza la misa en la iglesia; luego, tiene lugar un homenaje al Santo de Mailín, dentro del templo, que consta de interpretaciones musicales y bailes típicos de Santiago del Estero. Esto supone un primer corrimiento respecto de las prácticas más hegemónicas en la liturgia cristiana, dado que se trata de la incursión de un espectáculo folclórico ajeno a dicha liturgia. Además, el hecho de que se trate de un “homenaje” expande los límites de lo posible en materia devocional, ya que si es posible homenajear al santo bailando y cantando, también es posible hacerlo comiendo, bebiendo y festejando. Se trata, sin dudas, de la consolidación —dentro del templo— de una serie de prácticas que vienen desde fuera de él y que lograron entrar por su propia fuerza significativa. Luego de la misa y del espectáculo folclórico, en el patio de la iglesia, es posible comer algo y tomar unas gaseosas que la administración parroquial ofrece a beneficio de la parroquia. También es posible dirigirse a algún puesto de la feria, recorrerla, o establecerse en alguna casa o garaje que ofrezca comida y bebida. A partir de allí, las peñas se prolongan hasta bien entrada la madrugada. Hasta entonces, los puestos de la feria se mantienen abiertos y con un caudal de gente considerable. De una breve recorrida por las peñas puede observarse un predominio muy claro y visible de un estilo musical propio de Santiago del Estero, con una muy notoria hegemonía de la chacarera como ritmo musical interpretado, y con las guitarras, en primer lugar, y los violines y acordeones en un segundo, en orden de instrumentos más utilizados. Desde el punto de vista del tipo de relación que los artistas establecen con los espacios de actuación, predominan los *amateurs*, cantantes y músicos ocasionales que combinan la devoción por el Señor de Mailín con el gusto por interpretar chacareras. Solo unos pocos lo realizan a cambio de dinero y, en general, lo hacen en los lugares que cobran entrada.

El domingo, el panorama cambia por completo. Ya en horas de la mañana comienza a establecerse una fila para acercarse a saludar a la imagen del Señor de Mailín situada en el atrio de la iglesia, y en el curso del día esta

cola alanza los 300 o 400 metros. En la plaza frente a la iglesia comienzan a instalarse familias con mesas, sillas, conservadoras e implementos para cocinar carnes a la parrilla. Este último punto es de mucha importancia, dado que es el modo en que quienes participan de la fiesta toman posesión del espacio, lo hacen suyo. Esta escena de ocupación del espacio público replica de algún modo la escena de la noche del sábado, pero magnificada por la cantidad de gente y por la copresencia en el espacio: reaparecen las peñas y guitarreadas, ahora todavía más improvisadas a partir de la simple y llana cercanía entre las personas. No obstante, en un extremo de la plaza se encuentra el escenario desde el que se desarrolla un espectáculo de festival folclórico al estilo de los festivales veraniegos como los de Cosquín o Jesús María. La dinámica es, precisamente, similar a la que caracteriza a esos festivales mencionados: una sucesión de conjuntos musicales con la conducción de un presentador que arenga al público a cantar, bailar o aplaudir, según el caso. Por su parte, los repertorios reiteran lo ya descrito respecto de las chacareras que abundaban en las peñas, con la salvedad de la aparición creciente de los grupos que interpretan “guarachas”, un ritmo de origen cubano que se instaló con mucha fuerza en la zona rural de Santiago del Estero —presentando fusiones del ritmo original, cercano a la salsa, con chamamé y la omnipresente chacarera— en los últimos años y, como no podía ser de otra manera, llegó a la fiesta del Señor del Milagro de Mailín en Villa de Mayo. Luego del almuerzo pueden verse las mismas familias descansando —replicando la costumbre de la siesta— a la espera de la procesión de las 17 hs. En ese momento, el santo sale del templo y es transportado por un autobomba alrededor de la plaza seguido por la multitud de peregrinos. Este es el fin de la fiesta, en cuanto el santo regresa al templo, la desconcentración es rápida: quienes llegaron en auto o en micros contratados se incorporan a ellos; quienes llegaron en transporte público se dirigen a la estación o a las paradas de ómnibus. La fiesta ya no es exclusivamente santiagueña, es decir, ya no puede decirse que interpele solo a santiagueños o a sus descendientes, si es que alguna vez fue así. En verdad puede pensarse como un evento que convoca a personas con dos motivaciones diferentes. Por un lado, están los que se sienten identificados con la fiesta y la devoción, en este caso sí puede tratarse de santiagueños golpeados aún por el desarraigo. Para estas personas la concurrencia a la fiesta es una afirmación identitaria, los constituye como personas y los hace reconocerse entre sus pares. Es

más, cada uno de los elementos que aquí fuimos describiendo de la fiesta constituye un complejo rompecabezas que se une recién cuando los actores sociales hacen suya la fiesta, cuando cada uno de esos elementos les permiten moverse con la ductilidad propia de quien pisa terreno hartamente conocido.

Pero, por otro lado, existe otro conjunto de personas que se acercan a la fiesta por motivos diferentes y menos “constitutivos” que los anteriores. Desde quienes se acercan pura y simplemente para pasear por la feria, comprar alguna cosa y nada más, hasta quienes se acercan por el espectáculo folclórico: sobre y bajo el escenario se vislumbra un amplio y heterogéneo conjunto de personas interpeladas por diferentes aristas de la fiesta. Claro que, una vez allí, los símbolos hacen su trabajo. Y quienes se acercaron por la música, se interesan por la historia de la devoción, o identifican al Gauchito Gil o a San Expedito, otras devociones que también son muy populares en la celebración. Muchas de estas personas, rescatan el carácter “familiar” de la fiesta. Se refieren, concretamente, a la ausencia de incidentes a pesar de las importantes cantidades de alcohol que se consumen durante los dos días.<sup>8</sup> También está incluido en la caracterización como fiesta “familiar” el hecho de que la gente concurra con sus familias completas; en este punto hay un solapamiento interesante entre familia y tradición: muchos caracterizan a la fiesta como “tradicional” porque “se pasa en familia” y otros caracterizan a la fiesta como “familiar” porque “es bien tradicional”. Aquí convergen dos trayectos: por un lado, el de los festivales folclóricos y, por el otro, el de las celebraciones alrededor de la mesa familiar. Está claro que quien define de ese modo a la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín tiene un modelo de celebración en mente, un modelo construido con años de prácticas consolidadas que trascienden regiones y generaciones.

## **Popular no es de pobres, masivo no es multitudinario**

En un texto ya clásico de los estudios de las culturas populares, Néstor García Canclini (1987) afirmaba que lo popular no era “ni folclórico ni masivo”,

---

<sup>8</sup> En más de un caso lo dicen con todas las letras: “Acá se toma y se toma mucho. Y por más que podrá haber algún borracho tirado por ahí, nadie hace lío. Es una fiesta familiar”.

en el sentido de escapar de dos tendencias cómodas: la de adjudicarle a lo popular un esencialismo romántico tradicionalista, en el que lo popular sería el relato fundacional y sedimentado de la vida cotidiana del pueblo que generó este conjunto de prácticas más o menos desordenadas a las que llamamos “tradiciones”. La otra tendencia, quizás más nociva que la anterior, es identificar a lo popular con lo masivo, es decir: suponer que lo popular es eso que los medios masivos de comunicación hacen con el pueblo, el modo en que lo narran, sus modos de representarlo. Se desconoce el planteo clásico de De Certeau (1999), según el cual lo popular no existe por fuera del gesto que lo niega: dicen “he ahí lo popular” quienes se sienten por fuera del fenómeno y además se arrojan legitimidad para hablar en su nombre. En esos planteos, los sectores populares son narrados por los medios y no resulta contradictorio ni problemático que así sea.

En otro texto, ya revisado en este artículo, Néstor García Canclini (1982) recupera una tipificación de Gilberto Giménez (1979), quien caracteriza lo que llama “las fiestas rurales” y “las fiestas urbanas”. Allí plantea un carácter más participativo y espontáneo en las primeras, y más comercial y convencionalizado en las segundas. Si bien hay ciertos componentes de nuestras dos fiestas que podrían cuadrar en ese esquema —la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín como rural, dado que la fiesta original santiagueña se origina en una zona rural y mantiene parte de esa inspiración, y la Fiesta Patronal de San Miguel como fiesta urbana, pensando en la impronta urbana de su enclave territorial y la lógica de masividad ya descripta—, también es cierto que ese esquema incluía una confianza en la teoría de la secularización que estas fiestas refutan. De hecho, según el planteo de Giménez (1979), la fiesta urbana suponía una celebración secularizada y, en nuestro caso, la Fiesta Patronal de San Miguel tiene una presencia de la institución Iglesia católica mucho más protagónica que en la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín.

Entonces, podríamos decir que las dos celebraciones que presentamos aquí son dos modos de vivir la liturgia católica, dos modos de intervención estatal sobre las festividades y también dos modos de participación popular sobre esas festividades bien diferentes.

Desde el punto de vista de las prácticas rituales, puede decirse que encontramos dos dispositivos de celebración claramente disímiles. En el caso de la Fiesta Patronal de San Miguel, el control que el municipio tiene de lo que sucede es total, organiza los acontecimientos, controla la

agenda de celebraciones, oficia de convocante en todos los acontecimientos y dispone las locaciones para los festejos. El único actor con el que negocia poder y protagonismo es la cúpula de la Diócesis de San Miguel (que ocupa un tamaño territorial mayor al del municipio y un espacio simbólico dentro de la Iglesia católica argentina significativo),<sup>9</sup> de modo que el municipio construye una festividad centrada en la exhibición de sus obras y actores involucrados: su política de deportes, su política cultural y los símbolos a los que apela para construir una idea de comunidad vinculada a las tradiciones folclóricas argentinas en clave esencialista. Si bien la relación folclore-tradición-cultura nacional esencialista puede resultar una lectura simple, también es cierto que la combinación con las prácticas gauchescas (jineteadas, desfile tradicionalista, etcétera) en un territorio que nunca tuvo estas actividades como cotidianas, resulta un puro ejercicio alegórico de pertenencia a un universo simbólico escindido de sus condiciones materiales concretas.

Por su parte, en la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín las responsabilidades sobre el desarrollo de la celebración aparecen compartidas y el lugar del Estado ha oscilado entre la indiferencia, la obstrucción y el apoyo logístico, según los momentos y las distintas administraciones del municipio de Malvinas Argentinas, al que pertenece la localidad de Villa de Mayo.

La responsabilidad de la parte de la celebración que se desarrolla en la parroquia Nuestra Señora de Guadalupe corresponde a su párroco, Jorge Seiborl, y el grupo de voluntarios que colaboran con él.

Desde el punto de vista de las ritualidades comprometidas en cada caso, encontramos, por un lado, una liturgia híbrida, en el caso de la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín. Esta se compone, como vimos, de partes que están fuertemente arraigadas en la liturgia católica, y si bien presentan ciertos corrimientos respecto de ella, nunca pierde protagonismo ni centralidad la ritualidad religiosa. Las partes menos asociadas a la ritualidad católica (el *show* musical, el baile, las comidas, las bebidas, la compraventa de bienes y servicios) son las que presentan una mayor incidencia de participación del público. En ellas se dan formas de diferenciación entre espectadores y espectados en el uso del escenario principal de la plaza, fundamentalmente, y en menor medida en los pequeños escenarios improvisados que se montan en las peñas que rodean a la plaza y que se

---

9 Hemos abordado la relación municipio-diócesis en Ameigeiras y Cremonte, 2013.

establecen en las casas vecinas. En estos casos, independientemente de los espacios indicados para la expectación —los escenarios— el público monta sus propias celebraciones en distintos lugares de la plaza e incluso más allá de ella, en esquinas, calles y veredas, llevando la celebración más allá de la localidad de Villa de Mayo.<sup>10</sup> Además, en las actividades que se desarrollan dentro de la parroquia, en ocasiones, el público altera la rutina litúrgica con homenajes espontáneos al Señor de Mailín, como pueden ser bailes, música u ofrendas.<sup>11</sup> En este plano puede decirse que la celebración es un acontecimiento múltiple y diverso desde todo punto de vista, no hay un único punto de vista privilegiado para contemplar todo lo que pasa (González Requena, 1988) y no hay un “guión de hierro”, sino más bien un esqueleto general de actividades que el público va llenando o enriqueciendo con improntas circunstanciales, dentro de un esquema y sentido general de actividades.

Por su parte, en la Fiesta Patronal de San Miguel, la cuestión ritual es bien diferenciada. Las autoridades religiosas (el obispo y en nuncio apostólico, según el caso) presiden todas las actividades que se desarrollan y, junto con el intendente, habilitan la realización de cada una de ellas, las encabezan y les dan cierre. En este plano, no existe la posibilidad de que el público participe de ninguna de ellas, salvo que esté especialmente convocado. Y, a excepción de los desfiles y la carrera de resistencia, los demás espectáculos se desarrollan con personas y artistas ajenos a la localidad.<sup>12</sup> En este marco, queda claro que hay un único punto de vista privilegiado (González Requena, 1988) que lo constituyen las miradas de las autoridades políticas y/o religiosas. En este caso, a diferencia del anterior, sí hay un guión muy claro de actividades, un espacio de desarrollo para cada una de ellas e incluso un comportamiento moralizado que no puede transgredirse.

---

10 La feria de puestos de venta atraviesa toda la localidad e ingresa en la localidad vecina de Adolfo Sordeaux.

11 No es objeto de este trabajo en particular, pero debe tenerse en cuenta que en la devoción al Señor del Milagro de Mailín impera la lógica del “promesante”, muy habitual en las devociones populares. En ese marco, es factible que muchos de esos homenajes hayan sido planteados por los mismos actores en términos de promesa en peticiones diversas. Al respecto, ver Ameigeiras (2008).

12 El caso de los *shows* folclóricos es curioso, teniendo en cuenta que se trata de una zona que ha tenido siempre conjuntos de importante trayectoria a nivel nacional.

En cuanto a la participación estatal en los festejos, también aparecen diferencias considerables. En la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín, el Estado municipal acompaña la celebración prestando un hospital móvil para atender alguna persona con problemas de salud, brinda un acompañamiento de la policía provincial y se encarga de la logística de los puestos de venta de la feria, los que deben pagar un canon por metro cuadrado ocupado para poder vender allí. No obstante, no participa de la definición del contenido de la fiesta, que queda a cargo del párroco y el grupo de colaboradores de la parroquia.<sup>13</sup> Por el contrario, en la Fiesta Patronal de San Miguel el Estado municipal organiza, convoca y financia toda la celebración. Dispone las actividades y de su sentido, y les ofrece a las autoridades religiosas el espacio para presidir la mayoría de ellas. Es una actividad más que evidencia la relación de implicancia mutua entre el gobierno municipal y la diócesis de San Miguel (Ameigeiras y Cremonte, 2013).

Si bien ya lo fuimos describiendo, es menester dedicarle un lugar particular a la participación del público en cada uno de los festejos. En el caso de la Fiesta del Señor del Milagro de Mailín, el público forma parte importante de la celebración. Si bien, como dijimos, la fiesta mantiene espacios que son claramente de expectación pura—el altar y el escenario de la Plaza son los principales—, hay innumerables espacios que son tomados por el público, donde se improvisan espectáculos de baile y música de lo más diversa (a los mencionados ritmos folclóricos pueden agregarse la *guaracha* y el *hip hop* más recientes), que permite que el público intercambie la posición de espectador y espectado y que impida que haya un único punto de vista privilegiado. Esta característica, en términos de González Requena (1988), es lo que caracteriza a una fiesta popular. A lo que nosotros agregamos que se trata —la fiesta popular— de la performance expresiva de las identidades del pueblo.

Por su parte, en la Fiesta Patronal de San Miguel, el lugar del público es estrictamente el de espectador. No hay instancias que permitan quebrar esa barrera y, en sus diversas formas, los espectáculos se preparan para ser

---

13 Este esquema es en la actualidad, con el intendente que entró en funciones en 2015. Anteriormente, en las últimas ediciones con las autoridades ahora desplazadas, se evidenció un conflicto que hizo que el municipio intentara trasladar la fiesta a otro predio e, incluso, propició un operativo de bromatología que clausuró muchos de los puestos de comidas.

vistos. Los escenarios que se montan son grandilocuentes, aparecen las luces para subrayar el carácter espectacular y privilegiar la mirada. Pero incluso en el espacio de la feria no es factible ubicar un puesto, sino que estos son cuidadosamente seleccionados. La entrada es libre, el espacio dispuesto es amplio y la convocatoria busca multitudes, pero el pueblo es marginado a la posición de público espectador o consumidor. Es un público pasivo. Por ello, creemos que se trata de una celebración masiva en el sentido de Jesús Martín Barbero: una celebración que se vale de ciertas fibras de lo popular, pero para convertirlo en mercancía. Una mercancía que les permite a las autoridades políticas y religiosas acumular capital simbólico a partir de ciertos componentes aspiracionales de la comunidad local.

## Bibliografía

- Ameigeiras, Aldo (2002). "Fiesta popular e identidad religiosa en el Gran Buenos Aires". En Filc, Judith (org.), *Territorios, itinerarios, fronteras*, pp. 62-85. La Plata: Al Margen.
- (2008). *Religiosidad popular. Creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. Buenos Aires-Los Polvorines: Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ameigeiras, Aldo y Cremonte, Juan Pablo (2013). "Religión y política en el gobierno local: Un análisis de las relaciones entre la Iglesia Católica y el gobierno municipal en un partido del Gran Bs. As.", La Habana, Congreso Internacional de Estudios Soiuro-religiosos.
- Bajtín, Mijaíl (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Benencia, R. (2008). "Migrantes bolivianos en la periferia de ciudades argentinas: procesos y mecanismos tendientes a la conformación de territorios productivos y mercados de trabajo". En Novick, S. (comp.), *Las migraciones en América Latina*, pp. 121-146. Buenos Aires: Catálogos.
- Da Matta, R. (1987). *A casa y a rua*. Río de Janeiro: Guanabara.
- (1990). *Carnavais, malandros e heróis*. Río de Janeiro: Guanabara.

- De Certeau, Michel (1999). "La belleza de lo muerto: Nisard". En *La cultura en plural*, pp. 8-12. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Esquivel, J.; García, F.; Hadida, E. y Houdin, V. (2001). *Creencias religiosas en el Gran Buenos Aires*. Bernal: UNQ.
- Forni, F. (1983). "Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular". En *La religiosidad popular en Santiago del Estero*, pp. 19-36. Santiago del Estero: UCSE.
- García Canclini, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- (1987) "Ni folclórico, ni masivo, ¿qué es lo popular?". *Diálogos de la comunicación*, n° 17, Lima, FELAFACS, pp. 8-16.
- García Vázquez, C., (2005). *Los migrantes. Otros entre nosotros*. Mendoza: EDIUNC.
- Giménez, Gilberto (1979). *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México: Centro de Estudios Ecuménicos. Citado en García Canclini, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- Giorgis, M. (2004). *La virgen prestamista*. Buenos Aires: Antropofagia.
- González, J. (1994). *Más culturas. Ensayos sobre realidades plurales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Requena, Jesús (1988). *El discurso televisivo. El espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Grignon, C. y Passeron, J. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grimson, A. (1999). *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Isambert, F. (1982). *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*. París: Minuit.
- Mallimaci, Fortunato (1986). "Estudios sobre el catolicismo argentino". *Sociedad y Religión*, n° 3, Buenos Aires, CEIL PIETTE, pp. 11-23.
- Martín, E. (2007). "Aportes al concepto de religiosidad popular". En Carozzi, M. y Cernadas, J. (coords.), *Ciencias sociales y religión en América Latina*, pp. 124-152. Buenos Aires: Biblos.

- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Newbery, S. y Chertudy, S. (1978). *La Difunta Correa*. Buenos Aires.: Huemul.
- Parker, C., (1993). *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. México: FCE.
- Semán, P. (2004). *La religiosidad popular*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Semán, P. y Míguez, D. (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

# La pasión y la máscara. Las marchas del orgullo LGBTIQ en la Argentina

Adrián Melo\*

---

## I

2 de julio de 1992: parafraseando la clásica consigna revolucionaria francesa, se realiza la Primera Marcha del Orgullo Gay-Lésbico en la ciudad de Buenos Aires. Los participantes se concentran frente a la catedral de Buenos Aires y marchan hacia el Congreso de la Nación bajo el lema “Libertad, Igualdad, Diversidad”. Es un acto político fundacional al que asistieron alrededor de trescientas personas que no podían prever el impacto, la repercusión y los efectos políticos de este primer encuentro. Lejos de los tiempos del matrimonio igualitario, la educación sexual integral o de la Ley de Identidad de Género, la marcha tan solo aspiraba a visibilizar, denunciar y luchar contra la represión legitimada por la normativa dictatorial vigente, a que se eliminaran los edictos policiales y a poner el debate de la discriminación en el centro del escenario.

---

\* Adrián Melo es sociólogo por la UBA y doctor en Ciencias Sociales por la misma Universidad. Es autor de varios libros, entre los que se encuentra *Historia de la literatura gay en Argentina*, *El amor de los muchachos*, *Otras historias de amor* y *Antologías del culo*, entre otras publicaciones. Es docente en la Universidad de Buenos Aires y en otras universidades.

La convocatoria de la primera marcha fue impulsada por varias organizaciones, entre ellas, Gays por los Derechos Civiles, presidida por Carlos Jáuregui, activista que se convirtió en un verdadero símbolo de la luchas por los derechos de las diversidades sexuales. Sin duda, aquella Marcha del Orgullo, que surgió con unos centenares de personas, supo conquistar el espacio público. Los integrantes del colectivo decidieron que era momento de ocupar el espacio público y de enfrentar el sentimiento de vergüenza e injuria impuesto por la sociedad, y tomaron al orgullo como respuesta política. Devenida en Marcha del Orgullo LGTBIQ, se instalaría en la escena pública argentina como rito anual y se volvería multitudinaria con los años (el cénit lo alcanzaría en las marchas del 2010 y del 2011: la primera festejaba la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario y la segunda reclamaba la Ley de Identidad de Género; se calcula la participación en sendas marchas de alrededor de 250.000 personas), privilegio que comparte con la marcha de repudio al golpe militar del 24 de marzo de 1976, conmemorado como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, y que en un caso inédito en el mundo, se erige como masivo ya transcurrido más de cuarenta años del aciago día. Si, como señala Milan Kundera, la lucha contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido, la marcha en conmemoración por los desaparecidos muertos por el terrorismo de Estado es una de las más persistentes luchas contra el poder. A su vez, la marcha contra la violencia de género y el femicidio bajo la consigna “Ni una menos” se celebra desde 2015 y promete instalarse todos los 3 de junio como movilización anual.

Después de un lustro celebrando los 28 de junio y los hechos de Stonewall, a partir de 1997, la movilización comenzó a realizarse en el mes de noviembre, en conmemoración de la fundación de Nuestro Mundo, el primer grupo de diversidad sexual de la Argentina y de Latinoamérica. Creado en 1967, en Gerli, Gran Buenos Aires, por activistas comunistas del Sindicato de Correos, la agrupación fue la base que después permitió el surgimiento de otras organizaciones y su posterior fusión en el Frente de Liberación Homosexual (FLH), liderado por el escritor y poeta Néstor Perlongher.

La Marcha del Orgullo marcó hasta tal punto el comienzo de un cambio de paradigma que es recreada en esos términos en la película *El Censor* (Eduardo Calcagno, 1995). Inspirada libremente en el personaje de Miguel Paulino Tato (1902-1986), quien ejerció durante largos años funciones

en el organismo de censura cinematográfica, la película se centra en un censor de tetas, culos, cópulas, orgías, mentes y corazones de la pantalla grande que se acuesta una noche en plena dictadura militar y despierta a la mañana siguiente merced a los ruidos atronadores de la llegada de la democracia. La primera visión que tiene el censor cuando despierta es la de una marcha de gays, lesbianas, travestis y transexuales en defensa de sus derechos. Las calles aparecen atestadas de erotismo en diferentes formas y variables. “¿Qué pasa con los policías?”, se pregunta el Censor, “¿Custodian marchas de trolos?”

## II

La larga lucha de gays, lesbianas, travestis y trans es también lucha por la apropiación legítima del espacio público o, al menos, de ciertos lugares públicos. Esa lucha se tornó necesaria solo cuando el amor pasó de la esfera privada a diluirse en la esfera social en el tiempo histórico de la Modernidad. Aún más, según Hannah Arendt, cuando “las mayores fuerzas de la vida íntima—las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos—[solo salen de su] incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública” (Arendt, 1993: 215).

La ciudad moderna fue, históricamente, para el colectivo LGTBQI, el lugar de la vigilancia social y el lugar proclive a que quienes integran este colectivo sean víctimas de agresiones, injurias, acoso policial o cualquier tipo de hostilidades. Aunque también, como señala Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay*, es hacia las grandes ciudades donde huirán los gays durante el siglo xx, como el único lugar posible donde negociar a cada instante la relación con el mundo que los rodea: *la condición humana*, (Eribon, 2001), saber dónde es posible tomar de la mano a su compañero, dónde se puede dejar traslucir afecto por una persona del mismo sexo y dónde más vale evitarlo.

En *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi (2001) describen las estrategias de supervivencia de los gays frente a la represión estatal del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Estas consistieron particularmente en la apropiación de ciertos espacios públicos—espacios que eran eventual

y potencialmente *topos* de aplicación de metodologías de terror—y su conversión en espacios eróticos, es decir, lugares de encuentros sexuales entre hombres. Una orgía de hombres en un baño público como la contracara de los festejos oficiales por el triunfo en el Mundial de Fútbol 78, fiestas dionisiacas en la comisaría de la Casa Rosada y, por tanto, a cincuenta metros de las asexuadas oficinas del general Videla, la coronación de la “loca Lisette” como ama y generala de los mingitorios, son prácticas que se erigen a manera de resistencia contra el monopolio del discurso estatal y su proyecto de convertir a la ciudad en un cementerio. Lo propio hace Pedro Lemebel en sus performances como *Yegua del Apocalipsis*, o en sus crónicas recogidas en libros como *De perlas y cicatrices*, *Loco afán* o *Adiós mariquita linda* o en ficciones como *Tengo miedo torero*. La posibilidad de hacer frente a la dictadura tiene que ver con el impulso vital erótico de los hombres que aman a otros hombres y que los arroja voraces y caníbales a las calles en busca de otros cuerpos calientes para copular aun en los terroríficos tiempos de toques de queda del gobierno pinochentista.

Pero más allá de estas valerosas luchas de supervivencia que demuestran el triunfo de Eros sobre Tánatos, sin duda son las denominadas Marchas del Orgullo las que logran como performances y rituales anuales instalar en la escena pública las demandas por la ampliación de derechos de las comunidades que insisten en formas de vivir, amar y sentir diferentes a la heteronormatividad.

### III

Erving Goffman define performance como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (2001: 27). Durante una performance, el sujeto produce mensajes de diferente tipo, a saber: lo que dice verbalmente, lo que expresa su fachada personal, sus gestos, posturas y ademanes, y el medio que lo rodea (el mobiliario, la escenografía, el decorado y otros elementos).

A su vez, desde diferente teorías (Turner o Schechner), las performances son conceptualizadas como transformances porque provocan transformaciones en quienes las realizan: crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados: “Marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan

y modelan el cuerpo, cuentan historias” (Schechner, 2000: 13). En estos sentidos, se analizarán las Marchas del Orgullo como performances.

No se puede dejar de tener en cuenta los aportes de Judith Butler, para quien el género es una actuación, un hacer, y lejos de todo esencialismo o biologicismo no se asienta en un atributo anterior al hecho de “estar actuando el género”. Por ello, para la filósofa, hablar de performatividad del género implica que el género es una actuación reiterada y obligatoria en función de unas normas sociales que nos exceden. La actuación que podamos encarnar con respecto al género estará signada siempre por un sistema de recompensas y castigos. La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia. En ella, el sujeto no es el dueño de su género y no realiza simplemente la performance que más le satisface, sino que se ve obligado a “actuar” el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima, o sanciona y excluye. En esta tensión, la actuación del género que una persona deviene es el efecto de una negociación con esta normativa. Las Marchas del Orgullo son performances que buscan lidiar, negociar, pactar con la normativa hegemónica con el fin último de lograr ampliación de derechos para las sexualidades diferentes a la heterosexual o mayor igualdad en la inserción en la escena pública.

## IV

En aquellos días de 1992, en la casa de Carlos Jáuregui, sita en la calle Paraná 175 de la ciudad de Buenos Aires, activistas como Cesar Cigliuti, entre otros, se reunieron con muchos de los participantes, y fue allí donde armaron carteles y banderas, y también máscaras.

Si bien estas máscaras confeccionadas a la manera de caretas de cartón fueron usadas por muchos de los participantes por miedo a las persecuciones, a la discriminación social y, sobre todo, a perder sus trabajos, también tuvieron su efecto performativo y teatral.

Por un lado, las máscaras suelen ser un elemento central de las performances y también de la vida social. Como analizó Erving Goffman, parece existir una exigencia social en adoptar máscaras casi a la manera teatral, que representan hacia fuera una determinada imagen que ponemos en

escena mientras que hacia dentro resguardamos nuestro fuero interno. La máscara es, para Goffman, la frontera que separa las dos regiones del yo: el territorio externo o proscenio donde jugamos roles múltiples que nos exponen al juicio de los demás y la propia intimidad, el *backstage* donde preservamos nuestros yoes múltiples para resguardarlos entre bastidores que nos defienden de los demás.

En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Enrique Gil Calvo (2006) se refiere a la demanda social de “hacerse hombres” y a la necesidad de adoptar diversas máscaras a tal efecto. “Hacerse hombre consiste en enmascararse”, exige escoger unas máscaras y rechazar otras. Toda máscara es siempre comprometedora en tanto supone la negación de las demás máscaras a las que excluye. El enmascaramiento masculino tiene diferentes grados: en escala inferior podemos ubicar a los niños que juegan a policías y ladrones, piratas, guerreros, indios o vaqueros. Otras escalas abarcan los ritos de iniciación a la masculinidad, las fiestas públicas que incluyen máscaras (desfiles, procesiones, entre otras) y los carnavales explícitamente basados en el enmascaramiento ritual de los jóvenes y que incluye frecuentemente inversiones de las identidades de género.

Por otro lado, la máscara es metáfora social que particularmente da cuenta de la situación vivida por gays, lesbianas, travestis y trans. La máscara guarda relación con la metáfora del armario.

En líneas generales, el “armario” (*closet*, en el contexto anglosajón) es donde se guardan los secretos: de ahí la expresión que en la Argentina toma la forma de “tener un muerto en el ropero”. La expresión pasa a utilizarse en el contexto homosexual desde finales del siglo XIX y especialmente a mediados del XX, cuando la homosexualidad parece erigirse en el gran secreto familiar o social. En consecuencia, “estar en el armario” significa vivir la homosexualidad de manera culpable o vergonzante, ya que no se atreve a adquirir estatus público. Eve Kosofsky Sedgwick concibe al armario como una estructura transparente: nunca se está completamente dentro ni fuera del armario. La careta de cartón utilizada por los valerosos pioneros de la lucha por la igualdad de derechos de las diversidades sexuales denuncia teatralmente la situación a la que la estructura social del armario, sin duda creada por las instituciones hegemónicas, impone a gays, lesbianas, travestis y trans.

La metáfora de la máscara tiene una tradición en la literatura gay cuyo principal exponente es sin duda Yukio Mishima en su novela *Confesiones*

*de una máscara* (1949). A lo largo de la ficción, Kochan, el personaje principal y adolescente homosexual, busca incansablemente la aceptación social y la normalidad: a tal efecto desarrolla múltiples estrategias como simular que le gustan las chicas o ir a un burdel a buscar una prostituta. En la última escena de *Confesiones*, Kochan comprende que la aceptación social solo es posible a condición de llevar perpetuamente una máscara. Estando junto a su ex enamorada en una sala de baile, el protagonista se queda sin habla al ver un chico desnudo de pecho musculoso y tatuado y “con negros penachos que asomaban de las hendeduras de sus sobacos, apresando la luz del sol, rizándose y brillando con reflejos de oro”. Mientras tiene una ensoñación sexual comprende que olvidó por completo la presencia de la muchacha.

## V

Como toda performance, la Marcha del Orgullo se organiza a partir de diversos rituales. Desde 2007, podría decirse que el día de la manifestación comienza alrededor del mediodía en torno a la Feria del Orgullo situada en Plaza de Mayo, donde las diversas organizaciones ligadas a la defensa de los derechos de gays, lesbianas, travestis y trans —organizadoras de la Marcha— tienen sus stands. En la feria, presentan sus publicaciones junto a los artesanos, poetas y escritores, además de ubicar un escenario con bandas de música en vivo.

Los participantes comienzan a concentrarse en Plaza de Mayo, algunos de ellos disfrazados con los símbolos icónicos del mundo de las diversidades sexuales. Superhéroes como Batman y Superman o travestis caracterizadas como la Mujer Maravilla, Caperucita Roja o Eva Perón se mezclan con lesbianas besándose con consignas feministas en sus pechos desnudos.

La Eva Perón que se rescata es la Marcha es la Eva travesti a la manera de Copi o de Néstor Perlongher. En su obra de teatro *Eva Perón* (2000), Copi insiste en que Eva debe ser interpretada por un hombre travestido o una travesti. Por su parte, en “Evita vive” (1975), cuento considerado maldito dentro de la literatura argentina, Perlongher describe a una Evita que vuelve desde el cielo y ya no es la Evita de Perón que, como señala Horacio González, proclamaba “soy fanática y entregaba una frazada” o “repartía máquinas de coser como quien arma barricadas contra aristocracias

obtusas". Es la Evita diva del lumpenproletariado y de los bajos fondos, reventada, con olor a muerta y con las manchas de cáncer en la piel. Es la Evita resucitada que, como a Jesús, pocos reconocen, que regala lotes de marihuana a los pobres "para que los humildes andaran superbién, y nadie se comiera una pálida más", que tiene la cabeza con el rodete deshecho entre las piernas de un negro, que la chupa mejor que nadie, que se deja manosear y sobar y manosea, fornicación y es fornicada y chupa a los marginados, a los negros, a los maricas (las "queridas" a quienes promete un paraíso de chongos, negros, rubios, marineros y bellos muchachos), a la barbarie, y a todos los que hablan el mismo lenguaje que ella: el de la humillación. En esta Evita, los sueños de redención del lumpenproletariado y de los pobres miserables y reventados (distintos a los obreros ordenados y descamisados que sueña el peronismo) van de la mano con los sueños de liberación social de las locas, los maricas y las travestis.<sup>15</sup>

El desfile de hombres con el torso desnudo y musculoso, que en algún momento histórico se opuso al tipo ideal construido socialmente del marica flaco, enfermizo y sin posibilidad de defensa física, conforma un nuevo tipo ideal de gay, pero, a la vez, construye otras masculinidades. El cuerpo masculino musculoso como una torre fálica minada de músculos suele ser, paradójicamente, la utopía de cuerpos homosexuales y homofóbicos. Como señala Gil Calvo, no hay mejor ícono en este sentido que el travestismo de Superman, que convierte al corriente y enclenque Clark Kent en el invencible castillo de músculos con poderes especiales. La recurrencia a los superhéroes insiste en el poder de la máscara, de la doble identidad, del ocultamiento y del desenmascaramiento.

Al promediar la tarde, todas y todos marchan desde la Plaza de Mayo, la catedral y la Casa Rosada —símbolo de todo poder pasado, presente y futuro, celestial y secular— al edificio del Congreso, donde debieran sancionarse las leyes que suponen la ampliación de derechos y la igualdad

---

15 Perlongher ideó una obra en la cual el deseo se entrelazaba con la política. Desde sus poemas, en donde la guerra y la explotación clasista se mezcla con escenas sodomíticas y pornográficas de soldados y de sudor de albañiles, pasando por sus poesías sobre Eva Perón y su relato maldito "Evita vive" —donde el libido del pueblo de las villas miserias, de los cabecitas negras, de los "grasitas", de los maricas y del lumpenproletariado adquiere características brutalmente eróticas hasta la necrofilia y la beatificación— hasta sus artículos sobre la guerra de Malvinas, en los que se lamenta de que hermosos varones sean sacrificados en la flor de sus edades merced al delirio caníbal de los militares.

jurídica, en carrozas carnavalescas, en discotecas móviles o a pie, caminando o danzando.

Luego de los discursos de las diferentes organizaciones, hay dos rituales que permanecen invariables: el primero es el de los abucheos a los personajes públicos que se hayan destacado ese año por dichos u hechos homofóbicos, siendo los más recurrentemente silbados y escrachados el político Mauricio Macri, la modelo Valeria Mazza, el empresario Daniel Hadad o el popular conductor de televisión Marcelo Tinelli, entre otros. El otro ritual es el de una besada pública al ritmo de la canción "Beso a beso" del cantante cuartetero La Mona Jiménez. Frente a edictos policiales y a la condena social de dos seres del mismo sexo besándose públicamente se contraponen este ritual pagano que emula al de la liturgia cristiana, pero que reemplaza el beso de la paz entre hermanos por el beso ardoroso del deseo.

Frecuentemente, las Marchas del Orgullo terminan con el recital de una banda en vivo (suelen ser figuras emblemáticas de las diversidades sexuales, como Sandra Mihanovich, Marilina Ross, Celeste Carballo, Leo García o Miranda, y sus hitos musicales como *Soy lo que soy*, *Puerto Pollensa* o *Una voz en el teléfono*, entre otros) y con el posterior lanzamiento de fuegos artificiales al cielo. El más emotivo fue el primer lanzamiento en 1995, cuando el firmamento de Buenos Aires se iluminó en homenaje a las personas muertas o afectadas por el sida.

Schechner afirma que una performance nunca se lleva a cabo de igual manera dos veces, por lo que pertenece al orden de lo no predecible porque "ninguna repetición es exactamente lo que copia" (Schechner, 2000: 21). En este sentido, en 1994, la marcha contó con un inmenso triángulo de tela rosa, uno de los símbolos que evoca el exterminio de homosexuales en los campos de concentración durante el nazismo.

Más allá de las alusiones a las tragedias pasadas y presentes, hay en las Marchas del Orgullo llevadas a cabo en Buenos Aires una alegría que contagia, una esperanza de viejos sueños que se materializa una mixtura de razas sociales que contrasta con el *glamour* excluyente de las Marchas del Orgullo europeas. Por única vez están todos: los gays blancos y los cabecitas negras maricas, las locas y los viriles, las travestis de sectores populares, los glamorosos y los marginales. Y todos los ritmos: la cumbia, el rock, el pop, el cuarteto, la cumbia villera, la marcha, la música disco, la música electrónica. Las máscaras se ponen al servicio de la celebración

del bajo vientre, del mundo al revés, de profanación de lo sagrado, de la fiesta bajtiniana del carnaval, de la época en la que la carne vale.

## VI

En la XXVI Marcha del Orgullo, en 2017, la última realizada al cierre de este artículo, bajo la consigna “Basta de femicidios a travestis, transexuales y transgéneros”, entre las lesbianas con los pechos descubiertos, la Lady Gaga travesti y las monjas barbudas, se destacaba una escena: la de un grupo de mujeres trans vestidas de negro (me recordaron las lloronas de algún poema de Lorca o las plañideras de Ocaña), que cargaban un ataúd de cartón —frágil como nuestras conquistas y como las vidas humanas—, que simbolizaban los cuerpos de las travestis asesinadas (se registraron cincuenta muertes solamente desde enero a noviembre de 2017). Se destacaban en medio del goce y las carrozas, discotecas como un fotograma salido de una película de Eisenstein o campesinas de una novela de Tolstoi, aquellas que lejos de los anhelos del escritor ruso nunca fueron redimidas por la revolución de la cual se cumplían cien años.

La experiencia soviética es paradigma de la imposibilidad histórica de conjugar la liberación social y sexual, y del perpetuo desencuentro a escala planetaria entre la izquierda y las diversidades sexuales. De aquel sueño, nada más queda. Quizás aquella travesti caracterizada como una Eva Perón radicalizada (¿La “Evita vive” de Perlongher?) con el rodete más rígido, las facciones más duras y vestida con uniforme de Ejército Rojo trotskista. De forma análoga a como la libertina Alemania de la República de Weimar, con sus cabarets, sus proletarios rubios al alcance de la mano y las jocosas travestis, dio lugar a la severa represión nazi y a los tristemente célebres hombres del triángulo rosa. Así, la breve esperanza y el proceso que despertó la abolición de las leyes antihomosexuales en la primavera leninista terminó en los campos de concentración, la tortura, las terapias con hormonas y los trabajos forzados.

Frecuentemente se producen en la historia de las sexualidades estos ciclos dialécticos de liberación/ represión, estas regresiones a épocas que en algún momento se suponen superadas. A períodos de tregua y auge del uso de los placeres le suceden tiempos oscuros de condena e ignominia. De hecho, las consignas pasaron de reclamar la efectivización de la educación

sexual integral en las escuelas a exigir al Estado la garantía mínima de cualquier ser humano, es decir, pedir que no nos maten. Particularmente, eso da cuenta que, para la comunidad LGTBIQ, las conquistas de derechos es siempre provisoria, nunca se cristaliza de forma definitiva, sino que está permanentemente en riesgo. Por ello la necesidad de la militancia constante. Los tiempos que corren son prueba fehaciente de la necesidad de seguir juntándonos y de manifestarnos orgullosos contra el insulto, la homofobia y la vulneración de derechos.

## Bibliografía

- Arendt, Hanna (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Copi (2000). *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eribon, Didier (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Gil Calvo, Enrique (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, Erving (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mishima, Yukio (2015). *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza.
- Mordarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Perlongher, Nestor (2009). *Evita vive y otros relatos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Turner, Víctor (1982). "Liminal to liminoid in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology". En *From Ritual to Theater*, Nueva York: PAJ.

## Consignas de las Marchas del Orgullo en la Argentina

- 2017 - Basta de femicidios a travestis, transexuales y transgéneros. Basta de violencia institucional. Orgullo para defender los derechos conquistados.
- 2016 - ¡Ley antidiscriminatoria ya! Sigamos conquistando derechos.
- 2015 - Educación en la diversidad para crecer en igualdad.
- 2014 - Por más igualdad real: ley antidiscriminatoria y Estado laico.
- 2013 - Educación sexual igualitaria, libre y laica.
- 2012 - Educación en la diversidad para crecer en igualdad.
- 2011 - ¡Ley de Identidad de género ya!
- 2010 - Vamos por más, ¡ley de identidad de género ya!
- 2009 - Libertad e igualdad de derechos - No al Código de Faltas.
- 2008 - Voten nuestras leyes.
- 2007 - Nuestro festejo es reclamo: Igualdad. Libertad. Diversidad.
- 2006 - Somos todos y todas maravillosamente diferentes.
- 2005 - Queremos los mismos derechos.
- 2004 - Toda la sociedad por el derecho a la diversidad.
- 2003 - Vamos por todos nuestros derechos.
- 2002 - Amar y vivir libremente en un país liberado.
- 2001 - 10 años defendiendo nuestra libertad.
- 2000 - Orgullo de ser, derecho a estar.
- 1999 - En la sombra de la hipocresía, a brillar mi amor.
- 1998 - Unidad a través de la diversidad.
- 1997 - Celebramos la vida con orgullo, repudiamos la discriminación y la violencia.
- 1996 - La discriminación nos condena. La policía nos mata. Seguimos de pie.
- 1995 - Vigilemos a la Policía.
- 1994 - Visibles para ser libres e iguales.
- 1993 - Iguales y libres en la diversidad.
- 1992 - Libertad, igualdad, diversidad.

# Del matadero a la grieta. La política como acción performativa

Rodrigo Hobert y Pablo Luzza Rodríguez\*

---

*Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero.*

Esteban Echeverría, *El matadero*

*Te deseo un verano caluroso, ni un peso para el vino y una bala en la cabeza.*

Negro de KK, *Diarios del odio*

---

\* Rodrigo Hobert es sociólogo y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es docente universitario e investigador y actualmente se desempeña como secretario académico de la Universidad de la Defensa Nacional. Entre sus publicaciones se destacan el libro *Acción e interpretación en la sociología norteamericana*, en coautoría con Javier Auyero.

Pablo G. Luzza Rodríguez (CEDINCI/UNSAM) es licenciado en Sociología y maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es docente universitario y dedica su investigación a los vínculos entre escritura y subjetividad en el campo intelectual y cultural de la disidencia sexual en la Argentina.

Su cuerpo late sobre la mesa. Abierto en cruz, como el logo de *Clarín*. Todo chorreado de rojo punzó. Viscoso, sanguinolento. Matasiete interrumpió el silencio ritual que invadía la casilla: "¿Sale una media res?" El estruendo de las carcajadas despertó al unitario. Entre los párpados pudo adivinar las imágenes lisérgicas de su sacrificio. A las comadres federales gimiendo de placer y con ellas, a toda la runfla rosista en masturbación colectiva. "¡Por el culo! ¡Que lo cojan por el culo!", gritó una negra. El juez cortó las tiras que le ataban los tobillos y ordenó a Matasiete que lo diera vuelta sobre la mesa. "¿Quién le va primero al cerdo?", invitó riendo. El unitario intentó decir algo, pero los buchets de su propia sangre le dificultaban el trámite. "¡Por la Santa Federación!", exclamó el Ifigenio y entre los vítores de los asistentes desató el cordón que sostenía su pantalón de arpillera. Acto seguido espoloneó el trasero ensangrentado del patriota. Después de él siguieron todos los asistentes varones. Pardos, mulatos, zambos, patizambos, negros. Roñosos, con olor a chivo, vino, mierda y meo. La lacra federal en pompa y circunstancia. Y en la pausa, mientras esperaban a que se sumaran otros vecinos del matadero, se apearon las comadres al culo del infortunado para libar del semen que le chorreaba. "Agüita bendita, agüita bendita", chupaba y repetía en trance la Matilde. "¿Qué agüita? ¡Esa es la leche de la misericordia Federal!", gritó el juez con los ojos inyectados en sangre. El moreno Juan Manuel, liberto del Restaurador, observó la última exhalación del unitario. "Se no jué el salvaje, nomá", susurró. Las comadres interrumpieron su faena y miraron en silencio al juez. "¡Acá nadie se muere sin la autorización del Restaurador, carajo!", volvió a gritar mientras se acercaba a constatar las palabras del negro. Tomó de la nuca al desgraciado, sarandeo su cabeza y cuando se percató que ya no respondía, exclamó: "Por el poder que me ha otorgado el Excelentísimo Restaurador y la Santa Federación ¡te ordeno que te mueras, bestia unitaria!". "¡Muerte!", "¡Federación o muerte!", "¡Viva la muerte!", gritaron histéricos dentro y fuera de la casilla. "Les pido silencio, mis queridos descamisados". Su voz decapitó al clímax orgiástico que embriagaba a los asistentes. "Es la Santa", "Evita", "Evita", repetía la chusma azorada, al tiempo en que caían arrodillados a su paso. Caminó hasta la mesa donde yacía el hombre, lo observó unos segundos y luego, alzando los brazos y mirando al techo, dijo: "Mis grasitas, mis descamisados, que la muerte de este salvaje oligarca sea ejemplo y aterrorice a nuestros opresores. A sus hijos, a sus nietos y a todos los corazones donde habite el cruel deseo de

subyugar y escarnecer al pueblo. Que sus mentes recuerden, más allá de este y de todos los tiempos, que donde haya un oprimido, habrá un verdugo acechándolos. Donde haya un traidor al destino del pueblo, habrá una daga esperando cortar su cuello impío. Donde haya esclavitud, habrá muerte para el esclavista". "¡Que así sea!", gritó el juez. "¡Que así sea!", repitió con algarabía la claque.

Nuestra adenda a *El matadero* refleja una lectura sobre lo no dicho, pero presente de una forma aguda. La lucha a muerte entre representaciones sobre la existencia individual, el ideal de nación, de política y de cultura. Fundamentalmente expresa la existencia de un abismo infranqueable entre la barbarie de lo popular y el deber ser civilizado. Un combate desigual entre las multitudes iletradas, idiotas e idiotizadas, versus el progreso emancipador de la ilustración republicana. Este recurso imaginario, utilizado desde la concepción misma de aquello que luego dio lugar a la Argentina, ha poseído (y posee) plena y sofisticada vigencia.

Desde el momento en que Esteban Echeverría escribió *El matadero* hasta el día de hoy, las formas políticas nacionales han empleado el recurso del "abismo" o la "grieta" a los efectos de apuntalar sus concepciones filosóficas sobre dos (y solo dos) formas de existencia política y colectiva. Un reduccionismo que sirvió para aglutinar y neutralizar. Decimos aglutinar, porque la construcción imaginaria de un ser social republicano, blanco y democrático permitió conformar un *corpus* ideológico atrayente en términos de la idealización de un deber ser nacional. Erigió un polo de identificación colectiva que tendió a minimizar las diferencias por medio de su oposición a aquello que representaba todos los aspectos desviados de las formas idealizadas de la cultura occidental del Iluminismo. De allí que la operación de aglutinamiento fuera simultánea a la neutralización imaginaria de la alteridad. Y aquí nos referimos a todas aquellas formas políticas, culturales, étnicas, religiosas y sociales que no se correspondieran con la idealización del ser nacional impuestas por las elites de la Argentina desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.

Los distintos movimientos de raigambre colectiva, desde el federalismo hasta el radicalismo, pasando por el socialismo y el anarquismo, lograron configurar expresiones legítimas frente a esa cosmovisión enajenante impuesta por las oligarquías argentinas. La irrupción del peronismo en la vida política nacional constituyó otro factor de relevancia al momento de

sofisticar las modalidades de respuesta que poseían las elites nacionales sobre la *praxis* política y sus representaciones del ser nacional. Este intenso proceso que abarcó más de un siglo, también permitió a los movimientos populares identificar esa zona de disputa poco explorada. Podría decirse que las sucesivas y sangrientas derrotas a manos de la oligarquía y sus mandaderos fueron moldeando nuevas percepciones y estrategias de lucha, al tiempo que prepararon respuestas legítimas y alternativas a la existencia ideal que inculcaban las elites. De allí que reflexionemos sobre, al menos, dos momentos significativos de oposición real y efectiva a las imposiciones oligárquicas respecto del deber ser nacional y sus formas políticas. Estas dos expresiones políticas de carácter colectivo, no solo requirieron de denodados esfuerzos por parte de los sectores dominantes a los efectos de neutralizar sus avances y eliminar de raíz su existencia; sino que, además, sus génesis plebeyas les impidieron realizar aquello que sí lograron con otros movimientos: asimilar y sincretizar sus expresiones colectivas dentro del proyecto y de la cosmovisión liberal oligárquica y neoliberal. Nos referimos específicamente al federalismo y al peronismo. Ambos lograron concebirse y articularse como vías reales de acceso y control del poder político, pero fundamentalmente como dignos rivales al diseño cultural impuesto por los sectores dominantes de la Argentina. Y al decir esto no obviamos las contradicciones específicas y notorias de estos movimientos, ni sus vínculos explícitos e implícitos con las mismas elites económicas a las que denunciaban y se oponían. Justamente, reconocemos estas complejas contradicciones y nos enfocamos sobre el sujeto político ideal que construyeron por oposición al ideal liberal, republicano y blanco impuesto por las elites argentinas.

Tanto *El matadero* como la repetida “grieta” obran como respuestas potentes e impotentes de los sectores dominantes frente a lo que conciben como un avance imparable e inimaginable del plebeyismo vernáculo. A la afrenta ignominiosa del esclavo emancipado, de los nadies organizados, del aluvión zoológico, se le responde identificándolo con un sujeto político exótico, salvaje y mortal. De allí que entre el *Facundo* de Sarmiento y quemar el parquet del living para hacer asado podamos observar un puente de sentido pavimentado por el terror de las oligarquías a su derrota. Ambas creaciones cooperan de forma virtuosa y se proyectan de modo sofisticado hacia el presente.

Pero parece que del sacrificio del patriota a las pintorescas discusiones familiares sobre política contemporánea no hubiera un puente, sino más bien un abismo. Todo lo contrario. La concepción liberal oligárquica sobre el federalismo, así como todos sus productos culturales, no solo continúan presentes sino que lograron sembrar representaciones exitosas sobre el carácter ilegítimo de la participación política de determinados sectores sociales. Sin embargo, estas expresiones que inicialmente se interpretaron como agravios propios del salvajismo de las elites, fueron asimiladas e invertidas, como formas de neutralización de su función cultural y política. De ahí que paulatinamente fueran perdiendo valor de verdad absoluta, aunque se encontraran presentes en los imaginarios colectivos. Similar proceso se expresó durante los dos primeros gobiernos de Perón. Indignación oligárquica, agravios racistas y clasistas, inversión del estigma, identificación político-cultural y neutralización. Estos procesos configuraron nuevos parámetros de expresión y concepción política. Nuevas escenificaciones y actuaciones de lo social en la política, que generaron diversos y múltiples simulacros de identificación y rechazo en función de quién denunciara el componente plebeyo del otro. Esta dinámica, que puede ser comprendida como fundante de todo hecho político,<sup>1</sup> se materializa culturalmente en la reacción antifederal y en las posteriores expresiones del antiperonismo.

---

1 Al respecto, consideramos la concepción de política propuesta en la obra de Ernesto Laclau (2007; Laclau y Mouffe, 2006), para quien lo político es siempre una instancia conflictiva, que suspende lo social entendido como un conjunto de prácticas sedimentadas a lo largo del tiempo, y genera un momento de antagonismo caracterizado por la lucha y por la disputa de poder. Desde esta perspectiva, el antagonismo es precondition de toda posible relación social y de su transformación. Este antagonismo subvertirá el campo de las identidades sociales disponibles en ese momento histórico, y se da un primer momento de negatividad. El segundo momento será de positividad, el de la instauración de una "hegemonía". Para Ernesto Laclau, toda identidad social es discursiva y es el punto de encuentro de la diferencia y de la equivalencia. Esta perspectiva nos invita a renunciar a la concepción de la sociedad como fundante de procesos totales y a pensar su apertura como constitutiva, como esencia negativa de lo existente, y a los diversos órdenes sociales como intentos precarios y fallidos de domesticar el campo de las diferencias. Así, lo social solo existe como el esfuerzo mismo por producir ese objeto pleno de representación y organicidad que es imposible. El intento siempre fracasado de detener el flujo de diferencias y las identificaciones negativas y antagónicas van a ser los pilares sobre los que se construyen las identidades, atravesadas por la presencia del otro. Para un mayor desarrollo, ver Stavisky, Cavallero y Luzza (2018).

A partir de esta lectura del campo político enfocada en los antagonismos fundacionales y estructurantes de la vida política de nuestro país, arriesgaremos una interpretación desde la perspectiva de los estudios de performance. De este modo, nos aventuramos a considerar el lugar de la acción y la escenificación de los repertorios políticos por parte de los actores sociales al señalar el carácter performático de “la grieta”, que no solo parece escindir el espíritu colectivo, sino los mismos cuerpos y afectos de aquellos que la encarnan cotidianamente.

## **Un drama con dos guiones. Escenificaciones espejadas para el orden sociopolítico**

En los últimos quince años, el fantasma de una (re)politización del campo social, producida por el kirchnerismo, no ha dejado de recorrer e insistir en los discursos más o menos académicos, mediáticos y hasta del sentido común, lo que dio lugar a un creciente grado de participación y movilización en ciertos sectores populares y de la clase media identificados con el mundo de sentido kirchnerista. Tal (re)politización azuzó también malestares y forjó cosmovisiones que señalaron a dicha politización como el foco de la división de alguna supuesta “unidad nacional” imaginaria. La acepción oligárquica del adjetivo político/a se enfrentaba nuevamente al ideal de nación. Así, “lo político” (personas, agrupamientos y *praxis*) y su encarnación demoníaca en la ideología, se erigieron nuevamente como síntomas de la disgregación y el conflicto. Una dinámica desempolvada de los no tan viejos manuales de las dictaduras y de los procesos neoliberales argentinos, que fue cobrando fuerza conforme las elites económicas comenzaron a reagruparse en 2008 con el rechazo a las reformas gubernamentales sobre las retenciones impositivas a las exportaciones agrícolas. El éxito del *lock out* agropecuario y de sus expresiones políticas, insufló de ánimo a las derechas nacionales.<sup>2</sup> La asunción de la presidenta

---

2 Durante cinco años habían tenido que soportar a Fidel Castro hablando en la explanada de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, el pedido de perdón de un presidente a las víctimas del terrorismo de Estado, el reconocimiento a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo, la entronización simbólica de la unidad latinoamericana, la reivindicación de las luchas populares (rosismo, irigoyenismo y peronismo mediante) locales y regionales, la creación de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur) y hasta la presencia asidua de Hugo Chávez.

Cristina Kirchner y el impulso de la Resolución N° 125/08 dieron cuerpo y sentido a una derecha que hasta ese momento se mostraba inorgánica y perpleja. El *casus belli* de “la 125” se constituyó en la primera victoria efectiva. No solo los *pools* de siembra y las patronales agrarias habían triunfado, sino que, y más importante, se demostraba que la cooperación ordenada entre los grupos económicos más poderosos, sus medios de comunicación y sus representantes legislativos dotaban de dirección y fundamento a importantes sectores medios y altos que renegaban de las manifestaciones y reivindicaciones populistas del kirchnerismo.

En sí misma, esta reorganización política de las elites económicas también le permitió al gobierno corporizar la amenaza (hasta ese entonces aletargada) de un retorno del neoliberalismo que había devastado económica y socialmente al país. Una consecuencia no buscada con la Resolución N° 125, pero sí anhelada, pues la derrota gubernamental impulsó movimientos en su favor que hasta ese entonces se expresaban tímida y parcialmente. En retrospectiva, podría decirse que el mismo kirchnerismo venía intentando con poco éxito crear su *challenger*.<sup>3</sup> Por eso, la victoria/derrota fue ganancia simbólica para ambos a corto y mediano plazo. Así fueron nutriéndose y delimitándose dos espacios de sentido opuestos que acabaron, en algunos puntos, convirtiéndose en mutuamente necesarios. Peronismo/antiperonismo, kirchnerismo/antikirchnerismo, política/antipolítica, planeros/ciudadanos-honrados-que-no-deben-nada-al-Estado. Estas oposiciones comenzaron a partir las aguas del campo democrático, hasta que los medios pudieron bautizar el fenómeno como “la grieta” y todos los “anti” de los binominos —los mayoritarios al menos— lograron articularse bajo el colorido paraguas de la “revolución de la alegría” del partido Propuesta Republicana (PRO).

Una perspectiva como esta se sostiene en el diagnóstico previo de la depolitización vivida durante la década menemista, que opera ya casi

---

3 Ya en las elecciones para jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el kirchnerismo impulsó la estrategia electoral de demonizar al empresario Mauricio Macri, como forma de construir un antagonista real en el que se encarnaran la oposición fehaciente al desarrollo y la emancipación nacional. Confiados en el éxito, organizaron un frente electoral propio para disputar contra el empresario y el jefe de Gobierno interino, Jorge Telerman. En los hechos, esta estrategia fragmentó la oposición real contra las pretensiones de Macri, y lo colocó como jefe de Gobierno luego de un balotaje entre este y el candidato oficialista, Daniel Filmus. La necesidad de crear un oponente llevó al kirchnerismo a crear su propio Golem.

como una vulgata. Si, siguiendo a Diana Taylor (1997), tomamos a la dictadura militar como operadora de un “percepticidio” que consistió en crear ciudadanos dóciles, ciegos, sordos y mudos, podríamos arriesgar, que fueron —fuimos— esos ciudadanos dóciles y cómodos, carne de cañón para el decenio neoliberal y sus consecuencias. El 2001 y el “que se vayan todos” de las clases medias, al tiempo que evidenció que detrás del “uno a uno” latía un proyecto político específico y no solo (o tan solo) la mano invisible del mercado y del progreso personal, dio lugar a un conjunto de procesos de movilización y organización que podría reconocer una clave de análisis en la relación entre despolitización de la política y política de la pasión al margen de las instituciones, propuesta por Reguillo Cruz (2000; 2007). Siguiendo esta línea, podemos sostener que la experiencia que une la dictadura militar (1976-1983) y larga década del noventa (1989-2001) preparó el terreno en términos de afectos y expectativas (y, por qué no, de horizontes utópicos) para que algo como el kirchnerismo (como *revival* peronista de izquierdas), pero también para que el PRO y “la grieta” fueran posibles como fenómenos políticos.<sup>4</sup>

4 Respecto de los modos en que la irrupción de lo plebeyo en el campo político y la inversión de los estigmas que moviliza nuevos parámetros de expresión, escenificación e identificación política, la obra de Judith Butler (2007) ofrece interesantes claves para el análisis. En primer lugar, podríamos sostener que el carácter disruptivo de lo plebeyo puede comprenderse a la luz de la idea de subversión que propone la autora, al sostener que “subversivo es aquello que haciendo vacilar los términos desdibuja la frontera que separa lo ‘real’ de lo ‘irreal’ haciendo posible otras realidades” (2007: 28). En segundo lugar, para intentar comprender aquello que como reacción hace posible la emergencia de la performance de la grieta, podemos recurrir por analogía al vínculo que la autora establece entre la práctica sexual como performance y el género como lugar en el sistema heterosexual. En ese caso, la práctica sexual desestabiliza al género en tanto que, por ejemplo, mantener relaciones sexuales con sujetos del mismo sexo vendría a poner en cuestión las posiciones generizadas como varón o como mujer que se ocupan, dando lugar a una crisis ontológica. En esta misma línea, podríamos arriesgar que la práctica política peronista/kirchnerista como performance sostenida desde la posición hegemónica, vendría a desestabilizar la posición social de los sectores dominantes —o los de las clases medias tendientes a la identificación con el poder— con su proximidad y promoción de valores, estéticas y derechos de las clases populares. En un contexto en el que una buena parte de las clases dominantes y de las clases medias adhieren al kirchnerismo, el desclasamiento acecha como amenaza. De aquí la crisis ontológica, el pánico frente a la transversalización de lo popular que atentaría contra las jerarquías, al desatar como reacción una contraperformance antikirchnerista, abriéndose la grieta. Por último, respecto de la oposición entre el pueblo y la elite, puede postularse, como hace Butler respecto del “nosotros feminista”, que la grieta presenta un carácter fantasmático que condiciona

Asumir la performance como epistemología y lente metodológico (Taylor, 2011) nos permite arriesgar un análisis de “la grieta” como performance, como fenómeno performado y/o motor de posicionamientos performáticos. Se delimita así como un fenómeno en el que las fronteras entre “la ficción” y “la verdad”, y la “representación” y lo “real”, se distienden y asumen la eficacia sociopolítica de los mitos o relatos que estructuran el campo político contemporáneo. Si la performance consiste en una “práctica in-corporada de manera conjunta con otros discursos culturales, [que] ofrece una determinada forma de conocimiento” (Taylor, s/f: 2), “la grieta” se entiende como conjunto de prácticas pautadas y repetidas, y al mismo tiempo efímeras, en las que el registro de la teatralidad y la espectacularidad son puestos en juego marcando el espacio social, interviniendo en la construcción de identidades y en la disputa por el poder.

Si, literalmente, una grieta consiste en una hendidura que divide o separa un cuerpo sólido (RAE), “la grieta” política se postula, en primer lugar, sobre la idea de la existencia de un cuerpo nacional único, sólido e integrado. En segundo lugar, y en tanto adoptamos la performance como lente de observación que nos permite pensar la política en términos de prácticas reiteradas, corporalmente arraigadas y efímeras, “la grieta” solo es posible como resultado de un conjunto de prácticas polarizadas tendientes a repetir un repertorio político determinado frente a un “otro” radicalmente opuesto —real o no, imaginado o no— que opera como antagonista que hace posible al yo que se afirma en alguno de los bandos, y al bando en sí mismo, cada vez que sus repertorios son “actuados”. De este modo, podríamos arriesgar que la lente performática permite introducir la acción en el esquema de la hegemonía laclausiana que mencionáramos anteriormente.

Nuestro interés en enfocar “la grieta” como “algo más” que un fenómeno que es parte de la disputa política, ancla en la perspectiva según la que, más productivo que preguntarse qué es o qué no es performance, es preguntarse: “¿Qué nos permite hacer y ver [...], tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?”

---

la política. Dependiente de las conductas de los sujetos, pero a su vez presente como sentido que organiza el campo político y como parte de los repertorios disponibles, la grieta conmina a los sujetos a la toma de posición, exista o no una identificación política específica. Siempre se está de un lado o del otro, y es en este mecanismo en el que se juega una subjetivación política que también es efímera, pero que no deja de marcar el campo y la interacción, al tiempo que se diluye.

(Taylor, 2011: 15); así, podemos intentar comprenderla como modos de acción, actitudes o series de conductas (en el sentido que le da Schechner) en las que se pone en juego cierto registro del orden sociopolítico.

Si bien originalmente la performance se define como una forma específica de arte en vivo o acción disruptiva efímera que viene a constituir una provocación y un acto político en sí mismo y más allá de posicionamientos ideológicos, fue también utilizada como herramienta analítica de las prácticas culturales ritualizadas —y, en ese sentido, repetidas—, lo que permite un abordaje de la cultura desde una perspectiva teatral o escénica, ya sea que se trate de acciones cotidianas o excepcionales. Lo central desde este enfoque es el modo en que la repetición es puesta en juego en la interacción entre individuos, lo que constituye formas de (auto) presentación que remiten a elementos de la memoria colectiva y/o a ceremonias compartidas. Aquello que se defina como performance tendrá también un “efecto” en la “realidad” y estará tensionado entre lo efímero de su acontecer, la posibilidad de su recuerdo y reactualización, y los sentidos que porta o transfiere como parte de esa memoria de la que participa.<sup>5</sup> Nos resulta particularmente interesante, para pensar las tradiciones políticas partidarias y los modos en que (re)producen identidad y facilitan la toma de posición, el hecho de que Taylor sostenga que las performances se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos, en el sentido de que el mismo repertorio (actos en vivo) funciona como un archivo.<sup>6</sup> Esos actos siempre en repetición y reactualización se reconstituyen a sí mismos y transmiten memorias comunales, historias y valores de generación en generación, al generar, registrar y transmitir conocimiento.

---

5 “El proceso de selección, memorización o internalización y transmisión ocurre dentro de sistemas específicos de representación a los que a su vez ayuda a construir” (Taylor, 2003, *The Archive and the Repertoire*, citado en Taylor, 2011: 14). Según Taylor (2011: 26), performance (sustantivo) y *to perform* (verbo) abarcan no solo las dimensiones sociales e individuales, sino también las interacciones permanentes entre ambos. El performance individual puede transformar los espacios sociopolíticos.

6 Textos, documentos, estadísticas, restos arqueológicos, videos, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio y que operan a través de la distancia temporal y espacial cuentan como memoria de archivo; mientras que los actos en vivo, la memoria corporal que circula a través de las performances, los gestos, narraciones orales, movimientos, cantos, todas aquellas acciones que requieren la presencia para la producción y reproducción del conocimiento constituyen el repertorio.

Por su parte, la idea de “series de conductas” de Richard Schechner (2011) se ubica dentro de sus estudios de la cultura desde una perspectiva teatral, los que se centran en el análisis de rituales y “dramas”, prácticas que requieren ensayos, que responden a coreografías y “guiones” preexistentes y que son reactualizadas cada vez (de aquí su definición de performance como *twice-behaved behavior*). En su análisis, el tiempo interviene al permitir identificar un futuro de la performance (la puesta en escena final) que gobierna lo que se selecciona y modifica de esas coreografías preexistentes, modela así el pasado y dota a la restauración de la acción de una carga de novedad e invención. Schechner refiere a la conducta en su materialidad, entendida como objeto que puede usarse y puede ser manipulado, modificado y preservado. Como una máscara o un vestuario, la conducta es un elemento externo al sujeto que puede intervenir y alterarse más allá de su origen en tiempo y espacio. Las conductas son para el autor “secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados” (2011: 36) que existen independientemente de los actores, en el mismo sentido en que podríamos pensar los posicionamientos populares y antipopulares en la historia argentina como “coreografías preexistentes” al mismo tiempo que reactualizadas en cada coyuntura.<sup>7</sup>

Nos interesa rescatar el modo en que Schechner señala la continuidad que vincula las formas de presentar al “yo” con las formas de presentar a “los otros” en la performance, las acciones sociales y las performances culturales, al ser estas últimas conductas cuyo origen no puede encontrarse en los individuos. El foco es puesto en la retroalimentación que se produce entre ellas y los individuos cuando son representados. Así como los ritos o los mitos, como modelos ejemplares, ofrecen pautas para la vida cotidiana de los individuos, la vida cotidiana los afecta al repetirlos, desplazándolos al hacerlos acción.

¿Por qué no pensar de esta manera a “la grieta” como performance política? Una escena de confrontación y división entre dos actores ideales,

---

7 Así, “las secuencias de conducta pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen. [...] la ‘verdad’ original o la ‘fuente’ de la conducta puede perderse, ignorarse o contradecirse (aun cuando aparentemente se le esté honrando y observando), y la forma en que se creó [...] se puede desconocer, ocultar, elaborar o distorsionar por el mito y la tradición. [...] las secuencias de conducta no constituyen en sí mismas un proceso, sino cosas, elementos constitutivos, material” (Schechner, 2011: 35).

en la que se escriben, al tiempo que se ponen en escena y actualizan, los guiones de cada uno: el/la peronista kirchnerista y el/la macrista. Los guiones se consolidan y perfeccionan al calor de los medios y las redes sociales, en los que esos mismos dos papeles no dejan de actualizarse, de volverse a actuar. Luego, cada individuo tendrá su oportunidad (o se verá conminado a ello) de servirse del guion disponible (podríamos pensar el modo en que archivo y repertorio se superponen en este punto) para hacer su propia performance. Un utópico futuro kirchnerista o macrista, según el caso, actúa como prisma de reinterpretación del pasado que modela la conducta presente y permite dar forma a la performance.<sup>8</sup>

La riqueza de comprender “la grieta” desde la perspectiva de los estudios de performance, radica en su complejidad. Podríamos pensar que no se trata de una sola performance, sino de dos que se requieren mutuamente. Los guiones kirchneristas y macristas ofrecen pautas para series de conductas específicas que son posibles solo a condición de la existencia (posible, futura, siempre ya actuante) de la performance opositora. Se deja ver aquí, no solo la relevancia de las formas de (re)presentación del yo y de los otros para la performance, sino también, y con total claridad, el modo en que los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos, económicos, políticos) disponen de elementos que serán parte de los guiones disponibles que les darán, al mismo tiempo, consistencia a dichos sistemas.

Antagonismos cooperativos que buscan aglutinar lo propio y neutralizar las acciones del oponente, como paso previo a su derrota. Entonces, la acción performativa requiere, en un doble sentido, tanto el deseo de la presencia del otro, como el de su destrucción. De allí que la construcción imaginaria de la alteridad sea condición necesaria para el éxito del nosotros. Un camino de inclusión excluyente asentado y motorizado por sentidos y sentimientos clasistas, pero fundamentalmente racistas (Foucault, 1996).

---

8 Siguiendo los trabajos de José Esteban Muñoz (2009), cabe señalar en este punto una diferencia en la comprensión del vínculo de cada una de las fuerzas con el futuro. Si tomamos la oposición entre utopismo y pragmatismo propuesta por el autor, si del lado kirchnerista de la grieta podemos pensar en un presente y un futuro imaginados desde las utopías revolucionarias setentistas —un ya-no-consciente que permite imaginar una futuridad—, del lado PRO el vínculo con el pasado y con la historia se ve signado por el presentismo; un olvido del pasado y un futuro sin ideología ni política.

## La patria, el otro y el odio como performance

El patriota sacrificado resulta en la metáfora de la nación-vaca carneada por la chusma rosista. El recurso vacuno, sobradamente utilizado por antiperonistas (Pérez, 1946; Sánchez Zinny, 1959; Solari, 1956), la última dictadura militar,<sup>9</sup> las patronales agrarias y los antikirchneristas, ejemplifica como conciben al antagonismo imaginario entre la patria y sus enemigos. La vaca como riqueza y razón del ser nacional (terrateniente, agroexportador, oligárquico, blanco y trabajador) versus sus enemigos mortales (populismo, subversión internacional, negros, vagos). La vaca patriota como metáfora comprensible para propios y adherentes.<sup>10</sup> Sin pretender ahondar en el vínculo identitario que estos sectores lograron formar con el noble animal, destacamos este recurso a los efectos de situarlo en clave de aquello que las elites ejemplifican como nación. Si la nación-vaca imaginaria es la riqueza (su riqueza), todas las expresiones redistributivas fueron (y son) una amenaza mortal (descuartizamiento) a su condición de ser y de posibilidad. De allí que las elites oligárquicas y neoliberales hayan respondido y respondan de manera implacable y violenta a cualquier amenaza popular (potencialmente redistributiva) sobre sus intereses. El federalismo y el peronismo encarnaron esas amenazas en distintas etapas. Mucho de esto se debió a sus manifestaciones públicas y a sus decisiones ejecutivas, pero fundamentalmente a los sujetos políticos a los que buscaban interpelar y conducir. El mismo camino intentó seguir el kirchnerismo, aunque con mayores declamaciones que acciones directas. En este caso, las elites y sus adherentes reaccionaron

---

9 En referencia a la propaganda del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) en la que una vaca era consumida por una turba de demonios que ordeñaban su leche y una voz en *off* narraba: "Argentina, tierra de paz y de enorme riqueza. Argentina: bocado deseado por la subversión internacional. Que intentó debilitarla para poder dominarla. Fueron épocas tristes y de vacas flacas. Hasta que dijimos: ¡basta, basta de despojo, de abuso y de vergüenza! Hoy vuelve la paz a nuestra tierra y esta paz nos plantea un desafío: el de saber unirnos como hermanos en el esfuerzo de construir la Argentina que soñamos".

10 De esta identificación íntima entre las elites, su riqueza y su ideal de patria, podría inferirse que todo atisbo de un proceso de redistribución de la riqueza en la Argentina los retrotrajo y los retrotrae a la imagen de la vaca-patriota descuartizada en una casilla infecta, para luego ser devorada por la plebe. De un lado, la nación-vaca, riqueza de la oligarquía liberal; del otro, el populacho exigiendo su trozo. De allí que tanto la redistribución peronista, como sus intentos kirchneristas hayan tenido (y logrado) un amplio rechazo de las elites y de sectores que se consideran parte de ellas.

temprana y eficazmente al exponer que la nación-vaca podía verse amenazada, logrando mayor cohesión y organicidad interna, al punto de erigirse como alternativa real en la sucesión democrática del poder político en la Argentina.

Si en *El matadero* el patriota es la metáfora del ser nacional humillado, en “la grieta” es la República<sup>11</sup> la que da cuerpo imaginario a ese ser nacional y se erige como antagónica del populismo, al ser este una forma desviada de la acción política. Una desviación publicitada hasta el hartazgo como atroz, venal y letal, frente a la que, su destrucción, sería la única respuesta eficaz y aceptable. Y es en este punto en el que la “grieta”, que había resultado de utilidad al kirchnerismo para cohesionar sus fuerzas (frente a la amenaza del fantasma neoliberal), comienza a imponerle nuevas formas de expresión política. Ante las amenazas destituyentes y las expresiones racistas de los antikirchneristas (Jacoby y Krochmalny, 2017), el kirchnerismo erigió el contradiscurso ecuménico de “la patria es el otro”<sup>12</sup> como respuesta tendiente a correr el eje de las contradicciones fundamentales que planteaba el odio “anti K” (Iglesias, 2007; 2015; 2016).

Este corrimiento representó un salida superadora a la encrucijada del odio que planteaban los opositores al kirchnerismo, para quienes la eliminación política (y hasta física) del otro (kirchnerista, pobre, vago, “planero”, corrupto) parecía establecerse como única salida imaginaria. Pero, al mismo tiempo, dicho posicionamiento fue la expresión de cierta incompreensión sobre aquello que ocultaba ese odio visceral. Podemos decir que, si bien el kirchnerismo intentó trascender a la encrucijada del odio por medio del discurso de la alteridad positiva y de la inclusión, no otorgó valor de verdad a la amenaza opositora que (de forma minoritaria, pero intensa) preconizaba el fin de los derechos civiles y colectivos como vía a la aniquilación de las experiencias populistas locales y regionales. Una muestra contemporánea de esto puede hallarse no solo en las acciones políticas descoordinadas, fútiles y episódicas del conglomerado

---

11 El concepto de república es utilizado de modo sistemático por los dirigentes políticos de la Alianza Cambiemos, en oposición al kirchnerismo. Una clara referencia puede hallarse las manifestaciones que suele realizar la diputada oficialista Elisa Carrió (*La Nación*, 2017; *El Cronista Comercial*, 2017).

12 *Página 12*, 2013. Repetida como un mantra, esta frase fue acompañada de expresiones similares (“El amor vence al odio”, Cristina Fernández de Kirchner, 2014) tendientes a trascender la antinomia existencial que planteaban las fuerzas opositoras.

de fuerzas que antaño se reivindicaba kirchnerista, sino en las acciones directas de la coalición gobernante.

La Alianza Cambiemos construyó y se nutrió de imaginarios sectoriales que demonizaron a los sujetos y a las acciones políticas del kirchnerismo (popular, sindical, plebeya). Le antepuso un ideal republicano asentado en los preceptos de la patria liberal oligárquica y cimentado en una construcción ficcional sobre la venalidad ajena (siempre peronista/provincial/sindical/kirchnerista). A partir de su triunfo electoral en diciembre de 2015, ha reactivado (segundo a segundo) la noción de grieta como acto performativo a los efectos de dinamizar y legitimar sus acciones. Lejos de verse conminado por la responsabilidad republicana del sostenimiento del *statu quo*, la paz social y, por consiguiente, con la eliminación de esa "grieta" imaginaria, sus expresiones mediatizadas y sus decisiones ejecutivas reflejan la intención de profundizar sobre el camino de las diferencias como si este fuera un recurso inagotable en torno a su sostenimiento en el poder. Su utilidad de corto plazo, cohesiona y genera entusiasmo en la Alianza en el gobierno.

Como desarrollamos, la "grieta", como acto performativo, requirió de la mutua referencialidad de dos actores políticos que se potenciaron en función de hechos y sujetos imaginarios. Creó posiciones, forjó discursividades y parió sentidos sobre lo político y la nación. Su empleo cooperó y coopera en torno a la organización imaginaria de la acción y de los sujetos políticos; pero en este proceso fue desarrollado e incentivado un odio unidireccional hacia la alteridad. Un odio performado que tiende a explicar y explicitar posiciones y cosmovisiones. Causas y consecuencias. Resulta en un esencialismo frente a la política y la ideología (la república versus el kirchnerismo), pero fundamentalmente como rechazo visceral a la protesta social y a lo popular. Además está mencionar las experiencias históricas sobre las consecuencias del empleo del odio como sustento ideológico. Cabe preguntarse sobre la condición de posibilidad de una nación inclusiva, en un contexto en el que el odio como performance se constituye como acción directa. Donde la sangre del unitario brota realmente y la bala da de lleno en la cabeza (o en la espalda) del negro KK.

## Bibliografía

- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Comisión Nacional de Investigaciones (1958). *El libro negro de la segunda tiranía*. Buenos Aires: Poder Ejecutivo Nacional de la República Argentina.
- Echeverría, Esteban (2007). *El matadero. La cautiva*. Colección Ombú. Ca-seros: Gradifco.
- Fernández de Kirchner, Cristina (2014). *Discurso del acto por el 31º aniversario de la democracia y el Día Internacional de los Derechos Humanos*. Disponible en <http://www.cfkargentina.com/discurso-de-cristina-kirchner-en-el-festejo-de-31-anos-de-democracia-en-argentina> (consultado el 12/1/2018).
- Foucault, Michel (1996). *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira.
- Iglesias, Fernando (2007). *Kirchner γ γ ο. Por qué no soy kirchnerista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2015). *Es el peronismo, estúpido*. Buenos Aires: Galerna.
- (2016). *La década sakeada*. Buenos Aires: Margen Izquierdo.
- Jacoby, Roberto y Krochmalny, Syd (2017). *Diarios del odio*. Buenos Aires: N Direcciones.
- Koenig, Marcelo (2013). *Vencedores vencidos: Peronismo-antiperonismo. Una antinomia argentina en su historia más cruda. Desde el golpe reaccionario de 1955 hasta la victoria popular de 1973*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Laclau, Ernesto (2007). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (2006). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.

- Pérez, Juan (1946). *Radiografías de una dictadura*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Phelan, Peggy (2005). *The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- (2007). "Política cultural para el siglo XXI. Notas para una agenda posible". En Robles, M. y Rodríguez Banda, A. (comps.), *Políticas culturales en México 2006-2020*, pp. 121-136. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rosa, José María (2010). *La caída de Rosas*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Sánchez Zinny, Ernesto (1959). *El culto de la infamia. Historia documentada de la segunda tiranía argentina*. Tomos I y II. Buenos Aires: Stilcograf.
- Schechner, Richard (2011). "Restauración de la conducta". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (eds.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 31-50. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solari, Juan Antonio (1956). *Doce años de oprobio (itinerario de la dictadura)*. Buenos Aires: Bases.
- Stavisky, Sebastián; Cavallero, Lucía y Luzzi Rodríguez, Pablo (2018). "¿Puede la inmanencia o puede la trascendencia...? El debate Laclau-Negri". En Tonkonoff, Esteban e Ipar, Ezequiel, *Teoría, política y sociedad: reflexiones críticas desde América Latina*, pp. 39-59. Buenos Aires: Congreso Latinoamericano de Teoría Social.
- Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham: Duke University Press.
- (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (eds.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 7-30. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones
- (s/f). "Hacia una definición de performance". Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>, (consultado el 1/2/2018).
- Trímboli, Javier (2017). *Sublunar. Entre el kirchnerismo y la revolución*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

## Artículos en diarios

“Carrió: No voy a conspirar contra la República y si hay un error se puede reparar”. *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 13/12/2017.

“Elisa Carrió celebró la detención de Boudou en Twitter: ¡Viva la República!”. *La Nación*, Buenos Aires, 3/11/2017.

“CFK: Lo más importante es que sepamos que la Patria es el otro”. *Página 12*, Buenos Aires, 30/4/2013.

## Performance e hibridaciones tecnológicas



Fuente: *Diarios del odio*, en la Universidad Nacional de General Sarmiento.  
Colectivo ORGIE. Fotografía: Pablo Cittadini.



# Performance y tecnología. Cruces y tensiones

Ángel Jara\*

---

## Introducción

**E**ste es un trabajo exploratorio que pretende hacer un rastreo al indagar las distintas representaciones que encontramos de performance. También indagamos sobre el concepto de tecnología y las implicancias de las transformaciones tecnológicas históricas en relación con el entrecruzamiento que existe entre el arte y la tecnología. Como veremos más adelante, esta interferencia no se da de una manera dócil, sino que se verifica en forma de cruces, procesos, hackeos, conjunciones, discontinuidades, dispersiones, conexiones y tensiones entre un campo y otro.

El fenómeno que analizamos se inscribe en el marco histórico contemporáneo en el que el arte ha sido cuestionado en más de un sentido. Este cuestionamiento está relacionado sobre todo con las vanguardias del siglo xx y el deseo de devolver el arte a la vida (Burguer, 2000), lo que

---

\* Ángel Mariano Jara Oviedo es paraguayo, nacido en 1973. Es magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Asunción. Coordina el Área de Artes Visuales del CCUNGS. Es miembro fundador del Colectivo Artístico Intersticial. Como artista visual, ha realizado distintas muestras que incluyen las más variadas disciplinas, el dibujo, la pintura, la animación, la instalación, la performance, programación artística con Processing, etcétera.

conllevó una crítica desde el interior del campo artístico hacia la institución arte. Como resultado de estos movimientos artísticos, se generó una imposibilidad de distinguir entre los objetos cotidianos y las obras del arte. Esta indistinción alimentó, a su vez, las esperanzas de los partidarios de la tesis hegeliana de la muerte del arte (Danto, 2014).

Por otro lado, esta fusión entre el arte y la vida es vista como un debilitamiento de las obras de arte para poder sobrevivir a la situación moderna, en la que se da una permanente destrucción de todo. En ella, las antiguas prácticas van perdiendo vigencia para dar paso a nuevas, debido a que la tecnología en sus distintos desarrollos tiene una capacidad destructiva y creativa al mismo tiempo (Groys, 2016). Desde que internet se volvió masiva, transformó radicalmente la sociedad. Los fenómenos caracterizados como de globalización y mundialización, junto con el neoliberalismo, cambiaron la estructura de los negocios mundiales. Todo esto se da junto con una nueva subjetividad de época, más parecida a la artística, cuyo arte de redes sociales está consagrado al diseño de sí (Groys, 2016).

La sociedad líquida en la que estamos viviendo es una sociedad que acepta los cambios. Lo líquido de la sociedad actual contrasta con lo sólido de la modernidad del siglo XIX y principios del XX. Las sociedades ya no garantizan el empleo para toda la vida, ni siquiera la vida en sí. Los partidos políticos van perdiendo sus antiguas convicciones volviéndose más parecidos entre sí. Y los gobiernos nacionales tienen menos poder que las corporaciones. En este contexto, las instituciones que no pueden adecuarse a la liquidez se ven amenazadas por las instituciones que sí tienen capacidad de cambio y movilidad geográfica, como las corporaciones multinacionales. Los gobiernos, las fábricas y los trabajadores están a merced de prácticas empresariales que solo buscan el lucro y que se vieron beneficiadas con el poder de ubicarse y reubicarse indefinidamente:

En resumidas cuentas, la crisis actual difiere de sus precedentes históricos por cuanto la estamos viviendo desde un contexto de “divorcio entre el poder y la política”. Este divorcio provoca una “ausencia de agencia o capacidad de acción” necesaria para hacer aquello que toda crisis exige por definición: elegir un modo de proceder y aplicar la terapia indicada para seguir el camino que se ha escogido paralizando la búsqueda de una solución viable hasta que el poder y la política (hoy divorciados) vuelvan a maridarse. También da la impresión, sin embargo, de que, en

las actuales condiciones de interdependencia global, ese matrimonio resulta difícilmente concebible dentro de un único Estado, por grande y rico en recursos que sea. Más bien parece que nos enfrentemos en estos momentos a la formidable tarea de elevar el nivel de la política y de la importancia de sus decisiones a cotas completamente nuevas para las que no existen precedentes (Bauman y Bordoní, 2016: 24).

Mientras tanto, los robots de internet tienen un rol cada vez más importante no solo en los motores de búsqueda, sino en el modelado de la humanidad. Hablamos hoy en día de una humanidad aumentada, ya que no solo es el humano, sino que es una humanidad hibridada con sus propios robots (Sadin, 2017). ¿Nos estamos enfrentando al amanecer de una humanidad cibernética como profetizara Donna Haraway en 1985?

A finales del siglo xx —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cibernéticos. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica (Haraway, 1991: 254).

Este horizonte social de liquidez determina la fragmentación de la sociedad en numerosos grupos cada vez más pequeños, en los que las viejas categorías políticas ya no tienen sentido.

Con este panorama, la lucha hegemónica se convierte en un aspecto a la vez paradójico y vital para los seres humanos que están enfrentados a lo abierto y no suturado de lo social, a la contingencia y ambigüedad de toda esencia, y a reglas y jugadores nunca explícitos (Laclau y Mouffe, 2015).

Al mismo tiempo, la sociedad está atravesada por la performatividad<sup>1</sup> de la tecnología, de lo novedoso, lo que apunta a toda una serie de políticas

---

1 “Cuando se habla de performatividad es para aludir a unos enunciados lingüísticos que, desde el momento en que son pronunciados, crean una realidad o hacen que exista algo por el simple hecho de haberlo expresado. Fue el filósofo J. L. Austin quien presentó este concepto, pero ha sido revisado y modificado por pensadores como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu y Eve Kosofsky Sedgwick, por citar solo a algunos de los más relevantes. Según Austin, un enunciado crea aquello que expresa (illocucionario) o tiene efectos o consecuencias una vez expresado (perlocucionario). Pero, ¿por qué iba a interesarse la gente en esta teoría relativamente abstrusa de los actos del habla? Da la impresión de que la performatividad no es sino una manera de decir que un lenguaje, por su propia fuerza, puede crear algo nuevo o poner en juego

que tienen que tener en cuenta a las denominadas “nuevas tecnologías”. Al considerar este paisaje, nos preguntamos por los vínculos posibles entre performance y tecnología, y las maneras de conceptualizarlos.

## I

Según Boris Groys, en la época clásica, se consideraba la obra de arte como una continuación del cuerpo del artista. Seguía viva inclusive luego de la muerte de este. Pero desde la rueda de bicicleta de Duchamp, el arte se volvió alienado, porque esta continuidad se interrumpió. ¿Cómo afecta esto al arte vivo de la performance?

Cuando el arte se vuelve alienado, es entonces el cuerpo del artista lo que se convierte en *ready made*. Esto se constata en la preeminencia que adquieren en el campo artístico las disciplinas que focalizan en el cuerpo del artista, como la fotografía, el video arte y la performance (Groys, 2016).

La performance es una práctica artística surgida en los años sesenta y setenta (Taylor y Fuentes, 2011). Esta práctica está muy vinculada con otras prácticas artísticas como el *happening*, el *ritual fluxus*, la danza teatro y la música experimental. También está relacionada con los rituales religiosos, sociales y políticos, así como con lo performativo. Para Diana Taylor, performance y performativo son falsos análogos y requieren ser definidos en su especificidad (Taylor y Fuentes, 2011). La performance es un marco de experimentación artística que permite tensionar otras zonas de significación social. Lo performativo es una dimensión de los actos sociales discursivos que les permite sancionar como naturales determinadas prácticas/ situaciones sociales (Butler, 2017). Muy cerca del fenómeno de la hegemonía, lo performativo configura el sentido común, dándole la capacidad de sancionar una realidad como dada.

La práctica de la performance es algo muy difícil de estabilizar en determinados límites conceptuales, puede incluir el manejo de armas, la

---

ciertos efectos o consecuencias. No es casual que generalmente se reconozca a Dios como el primer preformativo: ‘Hágase la luz’, dijo y súbitamente la luz se hizo. O que aquellos presidentes que entablan guerras vean materializarse los conflictos bélicos a resultas de sus declaraciones, de la misma manera que un juez de paz que declara a dos personas casada produce, en las condiciones legales establecidas, el propio acto del matrimonio como consecuencia de su declaración. No se trata solamente de que el lenguaje actúa, sino que lo hace con mucha fuerza” (Butler, 2017).

desnudez, el uso del guion así como la ausencia de ellos, e implica también una gran variedad de escenarios. Su esencia es antiesencial, lo que nos lleva a la polisemia del término performance.<sup>2</sup> La palabra performance existe en ámbitos como el del automovilismo, la mercadotecnia, el arte y el deporte, y tiene la característica de ser ubicua. Según Diana Taylor:

Implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas (Taylor y Fuentes, 2011).

Es una palabra intraducible al español y su significado es difícil de consensuar. Para algunos se refiere al arte de acción, otros directamente no se preocupan por su definición (Taylor y Fuentes, 2011). Puede traducirse directamente como arte de acción, acciones, intervenciones, etcétera. No hay límites de lo que puede con especificidad llamarse performance. Por lo tanto, cuando hablamos de performance y escribimos sobre ella y la practicamos, no sabemos muy bien de qué estamos hablando y de qué escribimos o qué estamos practicando. Puede ser performance el gesto más mínimo como atravesar un pórtico cubierto con papel, hasta el montaje espectacular de una cirugía,<sup>3</sup> pasando por todo tipo de auto daño, como dispararse con un arma de fuego.<sup>4</sup>

---

2 Con respecto a esto, quisiera aportar un dato estadístico: googleando el 7 de octubre de 2017 se podía encontrar cerca de 2.760.000.000 resultados de la palabra performance.

3 “Como caso particular, pueden señalarse los registros de las performances de Orlan, quien en los últimos años se ha sometido a una serie de intervenciones quirúrgicas de modificación de su cuerpo como forma de crítica ‘carnal’ a las presiones de los patrones femeninos de belleza occidentales, cuya fuente la artista remite a la historia del arte: así, ha ‘copiado’ sobre su cuerpo la barbilla de Venus de Botticelli (El nacimiento de Venus), la nariz de la Psyche de Gérard de Diana de la Escuela de Fontainebleau (Diana cazadora) y la frente de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci” (Alonso, 2015: 156).

4 En 1971, Chris Burden realizó una performance que consistió en dejarse disparar por una ayudante en el brazo izquierdo, desde una distancia de 5 metros con un

## II

Por otro lado, tenemos a la tecnología, otra categoría difícil de enmarcar. Hay grandes saltos tecnológicos que implican cambios culturales y cambios en los modos de producción social. Se puede hablar de la tecnología neolítica, tecnología paleolítica, tecnología de la agricultura, biotecnología. El fuego es tecnología, la rueda es tecnología, la escritura es tecnología, las herramientas son tecnología, la computadora, el teléfono, la arquitectura son tecnología. Infinitas actividades del animal humano son mediadas y posibles por infinitos tipos de tecnología. ¿Qué es entonces tecnología?

El sentido común ha tendido a anudar en la actualidad la tecnología con los aparatos y dispositivos digitales, específicamente los que surgieron dentro de lo que se conoce como convergencia infocomunicacional y tecnologías infocomunicacionales (TIC).

Para Andrew Feenberg, la tecnología ya existe como preocupación desde los albores de la filosofía. La tecnología está vinculada con la capacidad de transformar la naturaleza.

Como verão, a pergunta sobre a tecnologia é levantada nas próprias origens da filosofia ocidental, não como descrevi há pouco, mas em um nível mais profundo. A filosofia começa por interpretar o mundo a partir do fato fundamental de que a humanidade é constituída de um tipo de animal que trabalha constantemente para transformar a natureza. Tal fato molda distinções básicas que tradicionalmente prevalecem ao longo da filosofia Ocidental<sup>5</sup> (Feenberg, 2013: 52).

---

rifle calibre 22. Esta obra es parte de una serie de performances controvertidas que trabajaban en torno al concepto de peligro personal (Burden, Chris en Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved 17:52, 20/2/2018, disponible en [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chris\\_Burden&oldid=818571340](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chris_Burden&oldid=818571340)).

5 “Como verán, la pregunta sobre la tecnología aparece desde los propios orígenes de la filosofía occidental, no como lo describí hace poco, sino en un nivel más profundo. La filosofía comienza a interpretar el mundo a partir del hecho fundamental de que la humanidad es construida por un tipo de animal que trabaja constantemente para transformar la naturaleza. Este hecho da forma a distinciones básicas que prevalecen a lo largo de la filosofía Occidental” (Traducción del compilador).

Si bien la tecnología, en el sentido que tiene hoy en día, no existía en la época de los griegos, el conjunto de técnicas que utilizaban se corresponde con la tecnología actual.

Claro que os gregos não tiveram a tecnologia no sentido moderno do termo, mas tiveram todos os tipos de técnicas e ofícios equivalentes, em sua época, ao que a tecnologia é para nós hoje<sup>6</sup> (Feenberg, 2013: 53).

Desde cierto punto de vista, hay que diferenciar entre técnica y tecnología, dándole a la técnica el lugar de lo precientífico y artesanal. Mientras que la tecnología entraría a tallar después de la aparición de la ciencia. Pero otros autores, como Éric Sadin, simplemente usan la tecnología y la técnica como sinónimos, una dimensión más de las cosas que pasaría por su capacidad de ser un medio para un fin. La tecnología en sí es algo que puede confundirse con la técnica y únicamente de forma arbitraria se puede hacer una separación tajante. Frecuentemente, las revoluciones tecnológicas implican una revolución más irreversible que las revoluciones políticas, las que, históricamente, sufrieron contrarrevoluciones. En cambio, las revoluciones tecnológicas solo dieron paso a otras revoluciones.

Gracias a la tecnología actual (informática más medios de comunicación) se puede dar una continuidad al dominio de pocos sobre muchos. La tecnología representa la existencia de un operador y objetos como dos caras de la misma moneda. Y resulta que donde el objeto operado es humano hay poder en juego, y esto concita resistencias y trae esperanzas de una renovación de la sociedad (Feenberg, 2005).

### III

¿Cómo se hace arte hoy? ¿Cuáles son las marcas de la actualidad en las piezas artísticas contemporáneas?

Mientras que todo el arte que se produce actualmente es contemporáneo, lo contemporáneo del arte puede mantenerse como el mero contexto de lo que se produce como obra. Lo contemporáneo puede estar implícito.

---

6 “Claro que los griegos no tuvieron la tecnología en el sentido moderno del término, pero tuvieron todos los tipos de técnicas y oficios equivalentes, en su época, a lo que la tecnología es para nosotros hoy” (Traducción del compilador).

Pero uno de los signos que denotan la contemporaneidad en las enunciaciones artísticas son los dispositivos tecnológicos.

¿Cómo eligen algunos performers hacer referencia a la situación tecnológica? ¡Con tecnología! El objeto se representa a sí mismo.

En *Flayed liberty and two ORLAN' bodies* se puede ver la reconstrucción digital del cuerpo de la artista francesa Orlan. Se trata de tres cuerpos representados por medio de gráficos 3D por computadora evocando performances anteriores en un video en *loop*. Aquí se representa su cuerpo idealizado, lo que es una característica de los autorretratos de Orlan, donde hackea su propia identidad. En el centro de la escena representa a la estatua de la Libertad. Una estatua de la Libertad en movimiento. Mientras que a los costados, la artista representa dos MeasuRages. Una performance en la que Orlan utiliza su cuerpo como estándar<sup>7</sup> para medir instituciones artísticas tales como el Guggenheim o el Centro Pompidou. Cada animación representa un aspecto del movimiento necesario para tomar las medidas. Para Orlan, estos cuerpos digitales realizan una forma de performance.

En uno de los múltiples momentos de *Rapsodia inconclusa*, de la artista argentina Nicola Costantino, podemos ver un robot que reproduce el armazón que habría sostenido a María Eva Duarte de Perón (Evita) en el palco presidencial frente a las masas peronistas cuando el cáncer ya estaba muy avanzado en su cuerpo y no tenía suficiente fuerza para soportar estar de pie sin ayuda. El robot de Constantino se mueve continuamente en un espacio acotado, avanzando en línea recta y cambiando de dirección con cada colisión.

En la performance *Afasia*, el artista catalán Marce.li Antúnez usa un exoesqueleto con sensores y controles como traje. Este traje, llamado *dreskeleton*, le permite controlar remotamente distintos dispositivos a través del uso de los gestos de su propio cuerpo. En esta obra, las piezas artísticas que la componen se distribuyen en capas que interactúan entre sí. Además, todo el cuerpo del performer se transforma en instrumento, él se conecta a la compleja obra a través de estos dispositivos tecnológicos, y une así performance, mecanismos animatrónicos, proyección en

---

7 Estándar, según la Real Academia Española, es una palabra que viene del inglés (*standard*). Y se trata de un adjetivo que significa, en su primera acepción, que algo sirve como tipo, modelo, norma, patrón o referencia.

video, sensores, con lo que borra toda posible separación ontológica entre máquina y organismo (Haraway, 1991).

La combinatoria performance y tecnología se pone de relieve cuando se piensa en las performances que hacen uso de la tecnología explícitamente. Algo así como performance y nuevos medios. Este título engloba una serie de actos que usan computadoras, proyectores, luces led, placas arduino, programación de software, etcétera. Pero convengamos en que el caso de las nuevas tecnologías es solo un caso especial de la tecnología.

Para *El artista está presente*, Marina Abramovic usó una mesa y dos sillas. Estos muebles mediaron técnicamente en la performance. Sin embargo, probablemente fue videograbada con la tecnología de punta de 2010 y difundida en todo tipo de ordenadores en internet. Es decir que, mientras que lo que está en la superficie es una performance, esta puede estar siendo modulada a través del registro tecnológico. No es lo mismo una performance que se registra que otra que no.

El sentido de la tecnología, en las performances que usan tecnología, podría ser vinculado a dispositivos que son producto de la convergencia entre la informática y la comunicación, que ya había sido notado en el informe publicado en 1977 sobre la telemática de Alain Minc y Simon Nora (Nora y Minc, 1981).

Desde cierto punto de vista, la performance es ya una técnica, una tecnología o un dispositivo de comunicación artística. Se trata de un camino de creación, un modo objetivo de relacionarse subjetivamente con el arte, con el mundo artístico y con la sociedad en general. Implica un conjunto de técnicas que manipulan el cuerpo para producir resultados, hechos, situaciones poéticas y estéticas. Es un formato de formatos, ya que puede contener a otros formatos estéticos.

El entrecruzamiento entre performance y tecnología nos lleva a hacer varias preguntas teniendo en cuenta que el límite del fenómeno está determinado por la pregunta misma. ¿Cuál es la tecnología que usa tal o cual performance? ¿Habla de la tecnología? ¿Usa tecnología para dar su mensaje artístico? ¿El medio es el mensaje? Las performances que usan la tecnología como recurso, ¿son performances que hablan de las tecnologías? Siendo la tecnología una herramienta para el dominio, no es raro que el arte se dedique a deconstruir la tecnología para desnaturalizar las relaciones de poder en las que se encuentra inscripta, hackeando

sus funciones originales, desfuncionalizándolas y dándole al público la posibilidad de contemplarlas estéticamente.

## IV

El cambio entre una era de consumo masivo de arte y de producción masiva de arte está vinculado con un cambio en el modo de entender el arte, pero también con el advenimiento de lo que se conoce como “nuevas tecnologías”.

A fines del siglo xx, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Mientras que el anterior fue un período signado por el consumo masivo del arte, en nuestra época la situación ha cambiado y hay dos desarrollos fundamentales que condujeron a ese cambio. El primero es el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir imágenes y el segundo es un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para identificar qué es arte y qué no lo es (Groys, 2016: 119).

Según Rodrigo Alonso, trabajar con los nuevos dispositivos de comunicación implica conducir al espectador a la experiencia de una nueva práctica artística, así como significa atacar directamente la transparencia presunta entre el usuario y el nuevo medio tecnológico, deshabituarlo de su relación con estos dispositivos, mediante un nuevo tipo de conexión:

Así, las exhibiciones basadas en estos “nuevos medios” se enfrentan a la doble tarea de introducir al espectador en un terreno novedoso de la práctica artística, y al mismo tiempo, deshabituarlo de sus relaciones ordinarias con las tecnologías de la comunicación. Si el objetivo se cumple, el visitante descubrirá no sólo una obra artística más o menos interesante, sino también, una nueva forma de conectarse con un elemento cotidiano, cuya habitualidad forja una transparencia que tiende a desestimar todo tipo de reflexión sobre el soporte medial (Alonso, 2017: 2).

Siguiendo a Rodrigo Alonso, podemos decir que cuando uno asiste a una muestra de tecnología puede constatar que las propuestas no siempre contienen una reflexión explícita sobre la tecnología, ya que muchas

veces se incluyen dentro de un objetivo más amplio. Esto pasa ahí donde la tecnología se vuelve transparente, es decir que se convierte en un recurso más para un mensaje que se quiere comunicar (Alonso, 2017).

¿Cuál es la función de lo tecnológico en las performances que ponen en juego la tecnología?

Es el referente. Es lo real, dicho esto en su sentido común. Aquello de lo cual habla el enunciado. La aparición de los dispositivos tecnológicos tiene la misma función que los decorados de las obras teatrales. Están señalando una conexión con la realidad.

## V

Las performances suelen ser efímeras, existen mientras dura el acto y desaparecen una vez que terminó la muestra. Esto implica que, por naturaleza, son irreproducibles, siempre es una nueva performance. El registro se hace necesario en el momento de documentarlas. Esto hace posible exhibir los registros, darles una circulación que es imposible en el caso de las performances. Permite volver a una performance dada para su examen, señalamiento, análisis e inscripción dentro del contexto del arte en general. El registro es una de las mediaciones más evidentes entre tecnología y performance.

Es decir que puede haber performances que no están focalizadas en la tecnología, pero que se registran gracias a las nuevas tecnologías. La tecnología con la cual se realiza el registro consiste en una gama de documentos que sirven para testimoniar performances históricas, por ejemplo el registro filmico, la fotografía, el video o los textos. Hoy en día es una práctica extendida en el campo de la performance artística el uso de cámaras de video, las que son efectivamente digitales.

Ahora bien, desde cierto punto de vista ontológico, la performance no puede ser registrada, esto atenta contra su condición de performance, ya que es efímera. Según Peggy Phelan: "La vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance" (Phelan, 2017).

Esto está en concordancia con la idea de Boris Groys de que, en esencia, el registro no es obra. Hay una oposición constitutiva entre el registro de las obras de arte en general y las obras en sí. Sin embargo, para este mismo autor, en el registro electrónico siempre hay performance. Y esto ocurre independientemente de que se trate del registro de una performance, de un cuadro, una instalación o una fotografía. Las pantallas siempre tienen que realizar una performance para poner en acto el registro, para que el registro pueda verse a través del monitor de la computadora, las pantallas tienen que actuar el registro, el que es esencialmente una serie de números que es decodificada para ser realizado en la cuadrícula bidimensional de la pantalla (Groys, 2016).

Apartir de que internet se convirtió en un lugar donde hacer consumos personalizados, Springer imagina “un servicio de performance por internet a solicitud de particulares que podrían tener acceso libre a cualquier hora desde una terminal de cómputo” (Springer, 2017). Ubuweb, de Kenneth Goldsmith, podría ser un ejemplo de esto, pero también Youtube y Vimeo, plataformas en las que se puede encontrar gran variedad y número de performances difundidas gracias a la tecnología.

## Conclusión

Teniendo en cuenta que este breve recorrido sobre el entrecruce performance-tecnología no debería inspirar conclusiones definitivas, igualmente es posible resaltar algunos aspectos importantes que configuran esta descripción provisoria.

En la colección de aspectos que pusimos en relación (contexto histórico actual, el concepto de performance, la noción de tecnología, las tensiones que aparecen entre ambos polos conceptuales, el uso de la tecnología en la performance, la dimensión tecnológica de las performance, la performatividad de las tecnologías, etcétera) pudimos ver diversas cuestiones.

La performance se caracteriza por tener un rol inquisitivo, iconoclasta. Asume el cuestionamiento de la tecnología.

Aparece una tensión en torno al registro de la performance, ya que por su ontología no podría ser registrada, o mejor dicho, no hay identidad entre la performance y su registro. Su carácter efímero y único impediría el registro por el riesgo que este presenta de hacerle perder su sentido.

Desde este punto de vista, el registro de una performance ya no es una performance. Sin embargo, la puesta en funcionamiento de la tecnología digital del video, el audio o la imagen implican una performance en sí, porque los archivos, compuestos por ceros y unos tienen que actuar para que esas imágenes aparezcan en los monitores.

La performance tiene la capacidad de absorber metodologías y disciplinas para replantear las relaciones del mundo mientras que la tecnología posee la capacidad de modificar el mundo, siendo la puesta en juego de la díada operador-objeto.

Vimos como la idea de hackear aparece asociada a la deconstrucción y a la desnaturalización de las tecnologías. Hoy en día, el sentido de lo tecnológico pasa por las TIC. Estas juegan un rol preponderante en el estado actual de globalización y capitalismo financiero. Es decir, son un aspecto importante de la legitimidad del dominio imperante.

De esta manera, la desnaturalización operada por las performances es importante a la hora de cuestionar la relación cotidiana que tenemos con las tecnologías. Es decir, la performance que toma por tema la tecnología cuestiona la performatividad de la tecnología.

Por último, cabe aclarar que si bien una forma de estudiar esta conexión entre performance y tecnología está cerca de establecer una tipología que discerniría entre performances tecnológicas y otras performances, no pretendemos aquí establecer una definición cerrada de performance tecnológica como una taxonomía definitiva. Más bien abogamos por una interpretación que perciba lo tecnológico como una dimensión más de las performances en general, en el sentido de que la performance en sí misma es una forma de tecnología que pone en juego las cuestiones del poder. Es una tecnología que permite un metadiscurso sobre las tecnologías. Un metadiscurso que se pretende desnaturalizador.

## Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna editores.
- (2017). "Comisariado y Media Art". Disponible en [http://www.roalonso.net/es/pdf/artes\\_y\\_tec/comisariado.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/artes_y_tec/comisariado.pdf) (consultado el 1/8/2017).

- Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlos (2016). *Estado de Crisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Danto, Arthur C. (2014). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Feenberg, Andrew (2005). "Teoría crítica de la tecnología". *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, mayo, vol. 2, n° 5, pp. 109-123.
- (2013). *A teoría crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina /CDS /UnB /Capes.
- Groys, Boris (2016). *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Haraway, Donna (1991). "Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx". En *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*, pp. 251-311. Madrid: Cátedra.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (2015). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nora, Simon y Minc, Alan (1981). *La informatización de la Sociedad*. México: F.C.E.
- Phelan, Peggy (2017). "La ontología de performance: representación sin reproducción". Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/05/la-ontologia-de-performance.html> (consultado el 1/8/2017).
- Sadin, Éric (2017). *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Springer, José Manuel (2017). "Performance e Internet". Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html> (consultado el 1/8/2017).
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela A. (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE-Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

# Escritura y contra-escritura: acciones performáticas en relación con el cuerpo y la materia en la historia del arte robótico

Mario Guzmán Cerdio\*

---

*Todos esos artistas [...] monjes, grafistas, litógrafos, pintores, han cortado el camino que parece llevar naturalmente de la primera a la segunda articulación, de la letra a la palabra, y han tomado otro camino, que no es ya el del lenguaje, sino el de la escritura; no ya el de la comunicación, sino el de la significación, y esta aventura se sitúa al margen de las presuntas finalidades del lenguaje, y en el propio centro de su juego.*

Roland Barthes

---

\* Mario Guzmán Cerdio es investigador, escritor experimental y artista de nuevos medios. Actualmente alterna su residencia entre Hong Kong y la Argentina. Es licenciado y profesor en Letras (UBA), especializado en Teoría y Análisis Literario. Es egresado de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF). Su trabajo vincula el lenguaje con los medios audiovisuales, la web, el arte electrónico, la literatura algorítmica, la robótica y la Machine Learning. En estos medios explora la comunicación entre agentes humanos y no humanos, la interacción robot-humano y las formas de codificar la percepción y la narrativa a través de la tecnología. Actualmente trabaja en Hanson Robotics como Senior Content Developer, en el desarrollo de arte, diseño de interacciones e implementación de diálogos.

La escritura como actividad asociada al pensamiento y, en el mismo sentido, a la organización significativa de la experiencia es considerada un gesto en apariencia irreproducible y específico del quehacer humano.

Sin embargo, a partir del siglo III a. C y, de manera más acelerada, desde el siglo XVII, el espectro de entidades capaces de escribir se ha diversificado considerablemente: desde mecanismos que relatan historias míticas, pasando por autómatas multilingües, hasta híbridos entre humano-máquina y organismos simbióticos con posibilidades de controlar brazos robóticos a través redes neuronales.

En el presente trabajo partimos de una constelación de experimentos en la historia del arte robótico para establecer un vínculo entre escritura y dispositivos técnicos. Al mismo tiempo, reflexionamos sobre las escrituras, como formas alternativas de organización y comunicación de experiencias, que emergen de estos dispositivos en relación con el cuerpo y la materia.

Desde esta confluencia entre formas de inscripción, es posible observar un distanciamiento respecto a la tradición de las máquinas de escribir como meras herramientas y el surgimiento de un modelo en el que humano y máquina colaboran en la administración y manipulación del sentido.

## **Cuerpo y escritura: experiencias estéticas en la historia del arte robótico**

A pesar de exhibir un vocabulario desactualizado, las ideas de Eduardo Kac en *Foundations and Development of Robotic Art* (1997) trazan líneas de investigación que continúan ejerciendo una influencia considerable en la dimensión estética que abre el campo de la robótica, que se extienden incluso sobre el trabajo que supone el diseño de interfaces para la escritura. Una de estas intervenciones es el *modeling behavior* o “diseño conductual”, un tipo de creación en el que el artista trabaja no solo en la forma, sino principalmente en las acciones y reacciones del robot en relación con estímulos externos o internos.

Esta dimensión estética, dice Kac, se complementa con el desarrollo de escenarios interactivos en los que el objeto es capaz de “percibir” al espectador en el ambiente. Perspectiva desde la cual es posible considerar

la integración de agentes humanos y no-humanos en un proceso de escritura y comunicación expandido.

Ahora bien, si pensamos a la escritura como un tipo específico de diseño de comportamiento en la historia del arte robótico, es posible trazar un arco que va desde los autómatas del siglo xvii a los híbridos robóticos del siglo xxi asistidos por células animales. Adelantamos que su presencia está vinculada al desarrollo de un escenario utópico en donde los sistemas robóticos paulatinamente se aproximan a una autonomía de producción simbólica respecto al control impuesto por el hombre.

Una de las primeras entidades de esta arqueología robótica es, justamente, *The Writer* (1772). Un humanoide autómatas construido por el relojero Pierre Jaquet-Droz a partir de seis mil piezas, mediante las que el mecanismo es capaz de sostener una pluma, sumergirla en tinta y desplegar un texto de cuarenta caracteres —distribuidos en cuatro líneas—, al tiempo que sus ojos siguen su propio proceso de escritura sobre una hoja de papel. Algunos años más tarde, Henri Maillardet, quien también trabajó con Jaquet-Droz, desarrolló el *Draughtsman-Writer*, otro autómatas activado por resortes que, además de escribir, también tenía habilidades de dibujo.\*

- *The Writer* (1772), construido por Pierre Jaquet-Droz, puede verse en [https://galeriedesmerveilles.jaquet-droz.com/sites/musee/files/styles/large\\_desktop/public/B\\_WRITER1\\_0.jpg?itok=f1uN-9o0](https://galeriedesmerveilles.jaquet-droz.com/sites/musee/files/styles/large_desktop/public/B_WRITER1_0.jpg?itok=f1uN-9o0)
- *Draughtsman-Writer* (1800), fabricado por Henri Maillardet, puede verse en [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f1/Henri\\_Maillardet\\_automaton%2C\\_London%2C\\_England%2C\\_c.\\_1810\\_-\\_Franklin\\_Institute\\_-\\_DSC06656.jpg/800px-Henri\\_Maillardet\\_automaton%2C\\_London%2C\\_England%2C\\_c.\\_1810\\_-\\_Franklin\\_Institute\\_-\\_DSC06656.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f1/Henri_Maillardet_automaton%2C_London%2C_England%2C_c._1810_-_Franklin_Institute_-_DSC06656.jpg/800px-Henri_Maillardet_automaton%2C_London%2C_England%2C_c._1810_-_Franklin_Institute_-_DSC06656.jpg)

Ambos autómatas eran capaces de realizar movimientos que daban cuenta de un minucioso proceso de *ingeniería inversa* del gesto caligráfico humano, siendo el trazo de *Draughtsman-Writer* mucho más refinado que el de su antecesor. Sin embargo, la diferencia principal entre estos mecanismos radica en la capacidad expresiva de la tecnología involucrada.

---

\* Las imágenes en este artículo se presentarán a través de los links públicos de sitios en los que sus autores las publicaron y son de libre acceso.

Mientras que la máquina de Maillardet poseía la “memoria” con mayor capacidad de la época, y por lo tanto era capaz de producir hasta siete dibujos y textos en inglés y francés, el artefacto de Jaquet-Droz se destacó por contar con un sistema de disco programable que le permitía componer cualquier texto o palabra, letra por letra, sin ningún tipo de intervención externa. De hecho, Jesús Alonso Burgos menciona que, a modo de referencia respecto a la máxima cartesiana, este autómatas llegó a transcribir la frase: “Escribo, luego existo”.

- El disco programable del autómatas *The writer* (1772) <https://playingintheworldgame.files.wordpress.com/2013/10/maxresdefault.jpg?w=538&h=302&zoom=2>

Estos autómatas, además de exhibir la maestría técnica y estética de la industria relojera en cortes reales y escenarios mercantiles, articulaban un modo de mecanizar la razón y automatizar rasgos atribuidos a la sensibilidad humana. En este sentido, la frase transcrita por *The Writer* nos permite considerar que su existencia se vincula al desarrollo de una interioridad ficcional cuyo soporte es una escritura que cuestiona y propone alternativas al concepto de “vida”.

Desde el punto de vista de la relación entre el cuerpo y la escritura, a medida que avanzamos en la historia del arte robótico, el modelo de escritura caligráfica asociada a la reflexión filosófica paulatinamente se desprende de su cuerpo metálico y deviene en la figura del *brazo mecánico*<sup>1</sup> como sinécdoque del escribiente.

Esta operación material y discursiva se traduce, al mismo tiempo, en dos formas de caracterizar y experimentar con la escritura: una vertiente relacionada con características como la velocidad, la precisión y la minuciosidad gráfica de la máquina; mientras que la segunda adopta la perspectiva de la imperfección del trazo, la expresividad del gesto y la hibridación entre hombre y máquina, así como también un vínculo entre estos dispositivos y otras formas de corporeidad y modos de procesamiento de la información no-humanos.

---

1 Su diseño fue introducido en 1930 por William Pollard y Harold A. Rosenland, sin embargo, el primer prototipo funcional industrial fue instalado en la planta de General Motors en Ewin Township, Nueva Jersey, en 1962.

Respecto a este segundo tipo de experimentación, podemos encontrar un primer eco de los usos artísticos-no-industriales del brazo mecánico en las obras del pintor y escultor suizo Jean Tinguely.

Sus *meta-matics*, o *machine à dessiner*, están conformadas por mecanismos cercanos a los autómatas del siglo xvii, pero con la introducción de variaciones de escala y estructura en su morfología, de manera que son capaces de producir dibujos abstractos a partir de movimientos autónomos o bien a partir de instrucciones que el artista propone a los usuarios.

La propuesta estética de Tinguely introduce en sus dispositivos, además de formatos no antropomórficos de miembros mecanizados, sistemas de repetición (*loop*) y elementos aleatorios en los que el público funciona como agente productor de resultados indeterminados, pero en los que también la máquina misma se vuelve impredecible en tanto sufre interrupciones, fallas y alteraciones. A través de estos elementos, sus piezas escapan lúdicamente a las exigencias de los sistemas de control y proponen una crítica a las restricciones funcionales de la sociedad tecnoindustrial. De hecho, para el artista, la mayor libertad se encuentra en la posibilidad de la propia autodestrucción: “Los artistas han sido demasiado conscientes de la propensión que tiene la máquina para restringir el cambio, y por lo tanto su deseo ha sido el de permitir a la máquina nuevos grados de libertad, incluso, en ocasiones, destruyéndola”<sup>2</sup> (Burnham, 1968: 221).

Si bien, como destaca Ricardo Iglesias García, el artista no utiliza el término “vida”, su perspectiva de trabajo describe a sus artefactos según comportamientos asociados al quehacer humano: “Máquinas ‘creando’ lo que a ellas les gusta, máquinas ‘trabajando’ en sus proyectos, máquinas ‘haciendo’ una pausa, máquinas ‘ejecutando’ una acción, máquinas con un ‘ataque de nervios’, etc.” (Iglesias García, 2016: 146).

- *Méta-matic N° 17* (1959), de Jean Tinguely, puede verse en [https://www.tinguely.ch/dam/Biografie/MetaMatic/GalerieBiennale.zip/Galerie-Biennale/FO\\_000140L.jpg](https://www.tinguely.ch/dam/Biografie/MetaMatic/GalerieBiennale.zip/Galerie-Biennale/FO_000140L.jpg)

En los años setenta, la transformación del cuerpo escribiente mediante la tecnología encuentra una nueva perspectiva a través de los trabajos de

---

2 “Artists have been all too conscious of the machine’s propensity to restrict change and their desire has been to allow the machine new degrees of freedom -even, on occasion, by destroying it.” (traducción mía).

Stelarc, quien considera al cuerpo humano como una plataforma de experimentación susceptible de ser alterada. En este contexto, Stelarc concibe al brazo mecánico, no como sinécdoque sino como una prótesis que no equivale a un reemplazo o una falta, sino que funciona como una extensión que amplifica y transforma los límites sensoriales y operacionales del organismo.

Como resultado de estas consideraciones, el artista australiano lidera diversos proyectos que proponen estructuras y funciones alternativas para los miembros superiores humanos. Entre ellos, *Ambidextrous arm* (2013), un brazo humanoide universal capaz de funcionar como mano derecha e izquierda alternadamente; y *Extended Arm* (2000), un manipulador de once grados de libertad en el que cada dedo puede dividirse en dos, permitiéndoles tomar un objeto en cada uno de ellos simultáneamente.

Sin embargo, en *Third Hand* (1980),<sup>3</sup> la primera producción de esta serie, Stelarc experimenta específicamente con las posibilidades de una escritura performática en la que actúan simultáneamente sus manos izquierda, derecha y una tercera mano robótica controlada por electrodos que preamplifican las señales eléctricas provenientes de la contracción de sus piernas y músculos abdominales (Shanken, 2013).

Para estas performances, que se extienden desde 1980 hasta 1998, Stelarc aprende a escribir solamente las palabras “evolución” y “decadencia”. Palabras que, a diferencia del tiempo inmóvil que supone la frase de *The Writer*, introducen temporalidad contradictoria de avance y retroceso, respectivamente.

- Stelarc escribiendo la palabra “evolución” en su performance *Handswriting: escribiendo una palabra con tres manos simultáneamente* puede verse en <https://www.interaliomag.org/wp-content/uploads/2015/02/Stelarc-Third-Hand.jpg>

El conjunto de su actividad performática pretende expandir las capacidades del organismo bajo la premisa de que el cuerpo humano es un dispositivo obsoleto. Esta idea constituye un horizonte que involucra el problema de la evolución y la adaptación del hombre en un contexto tecnológicamente avanzado, y participa de un ámbito de hibridación entre organismos y máquinas que será llevado al campo de lo no-humano en proyectos como *MEART-The Semi Living Artist* (2001).

---

3 Este proyecto fue completado en 1980 en Yokohama. Se basó en el prototipo desarrollado en la Universidad de Waseda con la asistencia de IMASEN en Nagoya.

- El brazo robótico puede verse en <https://www.wireheading.com/article/meart.jpg> el dibujo realizado por *MEART-The Semi Living Artist* (2001), en <https://www.fishandchips.uwa.edu.au/images/about/drawing.jpg>

Este proyecto, realizado por *SymbioticA-The Art & Science Collaborative Research Lab* de la Universidad Occidental de Australia, constituye un salto cualitativo en relación con el tipo de experiencias que hemos recopilado, es decir, un ejemplo límite del vínculo entre cuerpo, robótica y escritura. La obra consta de un brazo robótico neumático controlado por una red neuronal proveniente de la corteza cerebral de ratas. Esta red, organizada como una estructura de multielectrodos (*multi-electrode array, MEA*), es capaz de producir retratos y dibujos a partir de un circuito cerrado en tiempo real que recibe estimulación eléctrica como *feedback* sobre su comportamiento.

La finalidad del proyecto es configurar simulaciones corpóreas (*animats*), para estudiar sistemas que produzcan un comportamiento adaptativo orientado a metas. Sus investigadores consideran que esta aproximación a las interfaces neuronales ayudará a diseñar los próximos híbridos de robots (*hybrids*), así como usar estos resultados para desarrollar prótesis con componentes sensibles. En un enfoque más amplio, el proyecto pretende educar al público sobre neurociencias, interfaces neuronales y robótica, al tiempo que permite una discusión crítica sobre el futuro del bioarte y la biotecnología.

## **Contra-escritura: cuerpo y materia**

En la perspectiva del arte robótico que hemos trazado podemos observar que los procesos de escritura se extienden a través de un espectro que va de la palabra a la línea, de lo figurativo a lo abstracto, del control a la autonomía y del lenguaje humano a la traducción ininteligible de otras formas de vida. También hemos observado que estas experiencias participan de la producción de cadenas de sentido relativamente cortas: de palabras compuestas por nueve letras (*Third Hand*) a textos de cuarenta caracteres (*The Writer*).

La brevedad no es un límite en las producciones robóticas. De hecho, podemos considerar la representación de escenas narrativas más amplias

en el teatro de autómatas de Herón de Alejandría (285-222 a. C.),<sup>4</sup> dentro del cual eran recreadas escenas como la “*Apoteosis de Dionisio*, [...] en la que se observa a esta divinidad, atendida por un esclavo en medio de un conjunto de bacantes danzarinas” (Iglesias García, 2016: 35). Pero también en el trabajo de los *Butai Karakuri*, utilizados en Japón entre los siglos XVII y XIX para representar diversos cuadros escénicos en espectáculos teatrales; y los *Dashi Karakuri*, que consistían en grandes carrozas de autómatas de madera que representaban cuentos y leyendas tradicionales en el transcurso de los festivales religiosos (Castillo, 2014: 91).

- *Dashi Karakuri* en el Festival Inuyama, el dispositivo data de 1873. La performance cuenta la historia de Urashima Taro y puede verse en [http://www.karakuri.info/dashi/images/nagoya\\_dash\\_small.gif](http://www.karakuri.info/dashi/images/nagoya_dash_small.gif)
- *Karakuri*, escribiente contemporáneo, puede verse en <https://japan-daily.jp/wp-content/uploads/2017/03/RobotStoryCover.png>

Sin embargo, lo que nos interesa destacar en relación con la tradición *Karakuri* es que, en sus producciones, el comportamiento no-verbal es capaz de transmitir un significado mayor que la palabra hablada, y por lo tanto el movimiento y la gestualidad de los autómatas se considera una forma de lenguaje abstracto en sí mismo (Matsumoto, 1996). Carrie Noland coincide con esta perspectiva y menciona que escribir es un acto que vincula el pasado con el futuro, pero principalmente un acto que requiere que un cuerpo se mueva a través del “ahora”. En esta configuración, el cuerpo se vuelve presente o ausente, según los gestos que la escritura le proponga. Escribir se convierte entonces en una actividad que más que “comprometer” la palabra al espacio, somete el espacio al gesto (Noland, 2012: 209).

Esta genealogía de dispositivos narrativos es pertinente porque permite dilucidar el concepto de escritura en el que el cuerpo produce signos que transforman el espacio. Sin embargo, también es posible concebir al cuerpo ya no desde el punto de vista del escribiente, sino a través del comportamiento de la materia.

---

4 Además de máquinas, instrumentos de medición y sistemas de engranajes, Herón también escribió tratados como *Pneumatica* y *Automata*, cuyo estudio estaba dedicado a las figuras semovientes móviles, en las que todo el mecanismo se desplaza en el espacio, y semovientes estables, en las que los movimientos de los autómatas se producen en un teatro fijo (Iglesias García, 2016: 35).

En este caso, la etimología nos permite visualizar algunos rasgos elementales de nuestro objeto de análisis. Según esta, “escribir” se vincula a “rasgar” (del latín *scribere*), a “escarbar” (del griego *graphein*) y, por extensión, también a “rascar” (*scratch*, en inglés). Semánticamente, entonces, esta actividad estaría vinculada a verbos como cortar, romper y volver pedazos.

En este sentido, para Flusser, escribir puede concebirse no como una manifestación de lo constructivo, sino más bien como un gesto *destrutivo* dirigido en contra de la capacidad entrópica<sup>5</sup> de los objetos, es decir, la tendencia de estos para continuar naturalmente con el desarrollo de sus propiedades. Etimológicamente, la escritura impone su forma, fuerza un orden y una linealidad, un régimen de (in)formación (Flusser, 2011).

Esta lógica actúa en favor de la capacidad del material para resistir el proceso de inscripción: “Los objetos son maliciosos, su tendencia a la entropía eventualmente hará que toda información grabada en ellos desaparezca” (Flusser, 2011). Podemos decir entonces que, desde la perspectiva del desvanecimiento, el resultado podría considerarse una *contra-escritura*: un tipo de escritura que pone el acento en la materia y abandona la conservación de la información en favor del desvanecimiento de los signos. Esta nueva tipología, al mismo tiempo, irrumpe en la función hegemónica de los soportes del texto como el libro e incluso en instituciones como la biblioteca, el archivo, etcétera. En lugar de salvaguardar información y preservar las narrativas históricas, esta escritura impone la lógica del eterno comienzo, de la hoja en blanco o del vacío constante.

Esta reformulación conceptual supone entonces un desplazamiento del cuerpo como elemento esencial dentro del proceso de inscripción de signos para poner en primer lugar el comportamiento del material, así como la experimentación con los gestos de la escritura.

En nuestro recorrido histórico pudimos observar, en relación con los *meta-matics*, o *machine á dessiner* de Jean Tinguely, una dinámica en la que la destrucción o desvanecimiento, en lugar de la producción de unidades o conjuntos significativos de imágenes, articulaba un eje de trabajo. Sin embargo, podemos encontrar una resonancia mayor de este procedimiento en la obra de Mariano Sardón y Mariano Sigman. En este caso, *Burning*

---

5 La palabra “entropía” procede del griego (ἐντροπία) y refiere a la evolución o transformación. Es también una magnitud física que mide la tendencia natural de un sistema a reorganizarse rumbo a su condición más probable.

by *Gazes* (2016)<sup>6</sup> plantea un experimento para obtener información sobre el movimiento ocular de diversos sujetos respecto a la lectura de textos. Posteriormente, un dispositivo, similar al brazo mecánico que hemos descrito, reproduce los movimientos analizados y realiza quemaduras sobre el recorrido visual de los lectores voluntarios.

A medida que se acumulan lecturas, se obtiene como resultado una página con palabras, sílabas o frases ilegibles, opacadas o vaciadas por el proceso abrasivo del fuego. Finalmente, lo que queda es un texto incinerado, desintegrado.

- *Burning by Gazes* (2016), de Sardón y Sigman, puede verse en [https://www.marianosardon.com.ar/burnt/burnt\\_stuff/burnt\\_01.jpg](https://www.marianosardon.com.ar/burnt/burnt_stuff/burnt_01.jpg)

El mismo procedimiento es utilizado en la obra *Five Readers for a Chinese Tale* (2016). El trabajo consiste en una acumulación de lecturas en torno a “La protección del libro”, una antigua leyenda China compilada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la antología *Cuentos Breves y Extraordinarios* (1953). En este caso, la información no es incinerada, sino que es literalmente cortada y separada tanto del libro como de la página. El resultado son pequeñas estructuras en las que lo que se destaca es el vacío dejado por las palabras.

- *Five Readers for a Chinese Tale*, (2016) de Sardón y Sigman, puede verse en [https://www.marianosardon.com.ar/5\\_tales/5\\_tales\\_stuff/wu\\_02.jpg](https://www.marianosardon.com.ar/5_tales/5_tales_stuff/wu_02.jpg)

Si en lo que concierne a la historia de la escritura su emergencia como tecnología supone un triunfo sobre el desgaste de los materiales y la pérdida de la memoria y, por lo tanto, la posibilidad de fijar los elementos “con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos” (Barthes, 1986), lo que estas obras proponen es justamente el movimiento inverso a la escritura en términos de estabilidad gráfica del sentido: el vacío, la distorsión, la fragmentación y el desvanecimiento.

A partir de esta reformulación, podríamos decir que, en los trabajos de Mariano Sardón, pero también en los de Tinguely, se despliega una serie de líneas de experimentación técnicas y estéticas que ponen en primer

---

6 Integrantes del proyecto: directores, Mariano Sardón y Mariano Sigman; coordinador, Germán Fernando Ito; estudiantes de investigación, Flavia Laudado, Ignacio Fourmentel; exestudiantes de investigación, Tomas de Matthey y Damian Carreón.

plano el comportamiento de la materia, con lo que restituye así los gestos primigenios de la escritura.

## Conclusión

En la historia trazada, hemos podido observar el desarrollo de nuevas formas de estructurar la experiencia del cuerpo y la materia a través del contacto entre escritura y dispositivos técnicos.

En este sentido, hemos analizado mecanismos que insinúan una interioridad consciente de la máquina a partir de la programación de frases (*The Writter*), híbridos entre hombre y máquina (*Third Hand*) que destacan las contradicciones teleológicas del avance científico, así como el desarrollo de investigaciones sensoriales a partir de los trazos realizados por entidades biológicas no-humanas (*MEART-The Semi Living Artist*).

Por otro lado, hemos observado a través de los presupuestos estéticos de la obra de Jean Tinguely, pero también de las operaciones involucradas en proyectos como *Burning by Gazes* y *Five Readers for a Chinese Tale*, la emergencia de una *contra-escritura*: una forma de inscripción que acompaña la resistencia del material frente a los signos.

Ahora bien, al mismo tiempo que reflexionamos en torno a estos experimentos, es fundamental considerar la posibilidad de incluir y fusionar la historia de las máquinas escribientes en una narrativa más amplia que involucre la historia de las interfaces de la escritura. Se destaca de esta manera una línea de tiempo en la que también participan interfaces culturales como el libro, la imprenta y la computadora en la medida que son estructuras que plantean límites y posibilidades a la construcción social del sentido.

Estudiar este tipo de prácticas experimentales se vuelve una tarea esencial en la medida que sus consecuencias determinan los modos en que podemos construir y reconstruir nuestra experiencia como seres humanos, pero también porque su estudio es capaz de abrir nuevas perspectivas en torno a lo que significa escribir.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1986). *Susurros del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós.
- Boyle, K. (2008). *Karakuri*. Disponible en <http://www.karakuri.info/butai/index.html>
- Burgos Alonso, Jesús (2017). *Teoría e historia del hombre artificial. De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. Madrid: Akal.
- Castillo, Paula (2014). "Máquinas vivientes". En *Invasión Generativa. Fronteras de la generatividad en las tres dimensiones, la robótica y la realidad aumentada*, pp. 10-24. La Plata: Invasores de la Generatividad.
- Dolar, Madlen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Dong-Jo, Kim (2014). "Mechanical Life: Expression of Artificial Life. Shown in Kinetic Art". *Contemporary Engineering Sciences*, vol. 7, n° 23, pp. 1279-1286.
- Flusser, Vilém (2011). *Does Writing Have a Future?* (N. A. Roth, traductor), vol. 33. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heffernan, J. (2014). "History of the robotic arm". Disponible en <http://iptmajorprojectjacobheffernan.weebly.com/history-of-the-robotic-arm.html>
- Iglesias García, Ricardo. (2016). *La robótica como experimentación artística. Una aproximación histórica a la evolución de las máquinas autómatas desde el prisma de la estética*. España: Casimiro Libros.
- Kac, Eduardo (1997). "Foundation and development of robotic art". *Art Journal*, vol. 56, n° 3, pp. 60-67.
- (1999). "Emergencia de la biotelemática y la biorrobótica: integración de la biología, el procesamiento de información, redes y robótica". *Mecad Electronic Journal*, n° 1. Disponible en <http://www.ekac.org/mecadkac.html>.
- Matsumoto, David (1996). *Unmasking Japan - Myths and Realities About the Emotions of the Japanese*. California: Stanford University Press.
- Noland, Carrie (2009). *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Pagliarini, Luigi y Hautop Lund, Henrik (2009). "The development of robot art". *Artificial Life Robotics*, vol. 13, n° 2, pp. 401-405.
- Penny, Simon (1995). "Why do we want our machines to seem alive?" *Scientific American*. Disponible en <http://simonpenny.net/texts/machinesalive.html>
- Ruiz de Garibay Pascual, Jonathan (2007). *Robótica: Estado del arte*. Universidad de Deusto. Disponible en [http://www.academia.edu/913608/Rob%C3%B3tica\\_Estado\\_del\\_arte](http://www.academia.edu/913608/Rob%C3%B3tica_Estado_del_arte)
- Shanken, Edward A. (2013). *Inventar el futuro: Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Departamento de Ficción. Disponible en [www.inventarelfuturo.com](http://www.inventarelfuturo.com)
- Wilson, Stephen. (2002). *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge.



## Performance y lenguajes



Fuente: *Treinta*, de Andrea Fasani, en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Imagen: Pablo Cittadini.



## La performance y la afirmación del arte como sistema social

Daniela Koldobsky\*

---

**E**n este trabajo se ponen en relación dos temas que han tenido diferentes recorridos analíticos los últimos años: la performance y la definición de un sistema social del arte. El primero no ha dejado de crecer, y ocupa cada vez más espacio tanto en los estudios sobre lo artístico como en aquellos sobre activismo social y prácticas corporales, entre otros. El segundo, presente desde los comienzos de la sociología con la diferenciación de las esferas de Weber y en el marco de la estética y la teoría del arte con el concepto de autonomía, parecía estar secundarizado, pero en los últimos años ha comenzado a reevaluarse.<sup>1</sup>

---

\* Daniela Koldobsky es magíster en Estética y Teoría de las Artes y licenciada en Historia de las Artes Visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes Artísticos en la carrera de Crítica de Artes de la UNA y en su posgrado, adjunta en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA y en la de Cultura y Lenguajes Artísticos de la UNGS. Se ha dedicado a investigar las vanguardias artísticas, la autoría en las artes modernas y contemporáneas, y la mediatización de la música, inicialmente con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Entre 2003 y 2014 fue secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones desde 2007 y ha publicado en libros y revistas especializadas en el país y el extranjero.

1 En el caso de la sociología, en teorías como la del campo de Pierre Bourdieu o la de los sistemas sociales de Niklass Luhman. En el caso de la estética y la teoría del

A pesar de las críticas al ya clásico *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974), en buena medida su tesis de la vanguardia como autocrítica del subsistema artístico burgués se mantiene incólume, lo que permite leer fenómenos como la performance en la clave de los múltiples intentos por “devolver el arte a la praxis vital” (Bürger, 2000: 62). En este trabajo se vuelve sobre esa relación, en la búsqueda de presentar un punto de vista que, como se podrá observar, va a contrapelo de algunos planteos hoy dominantes.

## La no tan ubicua performance

En la introducción de *Estudios avanzados de performance* (2011), Diana Taylor plantea, por un lado, la inestabilidad del referente, que en español se traduce en ciertos casos como actuación y en otros como ejecución; y por otro, su ubicuidad, en la medida en que el concepto no se utiliza únicamente en relación con acciones culturales y/o artísticas, sino políticas, rituales e incluso comerciales o empresariales, y también respecto de cualidades del discurso (el *speech act* o el discurso performativo, por ejemplo).

Si se trata de una acción única o repetible, si involucra reproducción tecnológica o incluso ella forma parte de la acción, es materia de discusión y de posturas diferenciadas; pero se consideran, en cambio, rasgos compartidos o definidos, ya como regularidades de la performance, la operatoria disruptiva y efímera sobre la vida cotidiana, la trascendencia de límites respecto de prácticas sociales establecidas, la combinatoria de lenguajes, el lugar central que tiene en ella el cuerpo humano y su carácter de acción en vivo (Taylor, 2011).

En este trabajo, antes que abordar el carácter ubicuo de la performance,<sup>2</sup> se la analiza en términos poéticos y como fenómeno artístico surgido a la luz de las vanguardias a partir de la relación ya planteada entre performance y arte como sistema social, o performance y autonomía del arte.

---

arte, son ejemplos “Autonomie et distraction”, en *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, de Éric Michaud (2005), *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, de Marcelo Burello (2012), y *Aesthetic and artistic autonomy* (2013), editada por Owen Hulatt, entre otros. Sobre la mayoría de estos textos se volverá.

2 Esta ubicuidad es vista como riesgo por los propios autores que estudian la performance; se diría aquí que, si ella es ubicua, su definición no permite dar cuenta de diferencias.

Volver sobre esta relación parece haberse convertido en tabú por diferentes razones: por un lado, por la denominada *crítica institucional* que ha sido importante en la historia y la crítica de arte de las últimas décadas del siglo xx (sobre lo que se volverá); y por otro, por la emergencia de la cultura visual o los estudios visuales que permiten trascender las diferencias entre arte y no arte. Sin embargo, en este trabajo ello se considera importante, en tanto se realiza una lectura de la autonomía en términos complejos (Burrell, 2012) y multidimensionales (Michaud, 2005), que permite resituar los problemas desde el punto de vista teórico y metodológico.

## Performance y arte de acción en la Argentina

Como plantea Taylor, en el campo del arte hay quienes ubican el origen de la performance en el teatro, mientras que otros lo hacen en relación con las artes visuales. Antes que la búsqueda del origen, lo que interesa aquí es que, desde el punto de vista de la constitución histórica de los lenguajes, el teatro siempre se sostuvo en el desarrollo de acciones, mientras que en las denominadas artes visuales en los años sesenta del siglo xx se opera una transformación que implica una ruptura con su historia, se podría decir, canónica.

En la búsqueda de diferenciar a los lenguajes en términos de su inmanencia, Gérard Genette consideraba a la pintura y a ciertas esculturas como obras autográficas<sup>3</sup> con objeto de inmanencia única, resultado de “una práctica manual transformadora [...] guiada por la mente y ayudada por instrumentos, lo que define su unicidad” (Genette, 1997: 41). Esas obras no tenían otra existencia que la objetual y ello se mantuvo incluso con el *ready made*, cuya ruptura respecto de la objetualidad previa de las artes visuales residía en que no era resultado, en la mayoría de los casos, de una práctica manual transformadora y que no necesariamente se trataba de un objeto único (especialmente en los denominados por el propio Genette como *ready made* no intervenidos: el caso del *Portabotellas* de Duchamp). En la Argentina, el pasaje de lo objetual a la acción está representado en

---

3 En *La obra del arte I*, Genette diferencia entre artes como la literatura y la pintura. Siguiendo a Goodman, plantea que la pintura participa del régimen autográfico con objeto de inmanencia única. En cambio en la literatura, de carácter alográfico, el objeto no afecta al texto, por lo que no existe la condición de original y copia y no es una práctica eficaz la falsificación. Esto es posible por la notación (1997).

la década del sesenta por la obra de Alberto Greco,<sup>4</sup> impulsor fundamental tanto de lo que denominó el arte vivo o *vivo dito* como del *happening*.<sup>5</sup>

El *vivo dito* es un evento al que el público es invitado en la calle con volantes que explican que el artista “firmará gentes, situaciones, cabezas de cordero, y todo cuanto considere una obra de arte vivo-dito” (volante repartido en Madrid, 1963). Los volantes poseen fecha, hora y lugar de encuentro. En el momento y lugar previamente fijados (una calle de la ciudad, una estación de metro, por ejemplo) Greco se detiene y encierra con un círculo de tiza trazado en el suelo a un transeúnte o a un objeto urbano. El círculo es firmado por él y, en la mayoría de los casos, el hecho es registrado por un fotógrafo, ya que dura unos instantes y no deja rastro material (a excepción de las fotografías y los volantes de invitación).

Esa acción mínima planteada por Greco es presentada en el pequeño manifiesto de 1962: “El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo (*dito*). Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero (una vez) el ‘objeto encontrado’ lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte” (citado por Ramírez *et al.*, 2000: 528).

Así, y como se planteaba en un trabajo anterior:<sup>6</sup>

El *Vivo dito* solo produce un extrañamiento fugaz sobre la vida cotidiana en la calle misma, pero está el artista que expone y certifica con su presencia el gesto enunciativo. Es de notar —como en Duchamp— un gesto autoirónico en la aparición triunfal del artista en escena, ya que, en definitiva, sólo queda él para asegurar que eso —que no es una obra— es arte (Koldobsky, 2009 [inédito]).

El “no es una obra”, refiere a que no remite a lo que se planteó antes como obra en relación con los lenguajes canónicos de las artes visuales

4 En el recientemente editado *Extravíos de vanguardia* (2017), Roberto Jacoby pone en el centro del arte argentino de los sesenta tanto a Alberto Greco como a Oscar Masotta.

5 En “Algunas rupturas en el arte de acción” (Koldobsky y López Barros, 2001), se analizó *Mi Madrid querido*, considerado una condición de producción del *happening* en la Argentina, y realizado en la galería Bonino y en la plaza San Martín de Buenos Aires por Alberto Greco, Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez en 1964.

6 Entre los trabajos anteriores dedicados al *vivo dito* se encuentran: “La figura de autor en el arte de acción” (Koldobsky, 2002), “Memoria mediática versus arte efímero” (Koldobsky, 2002 y 2008), “La inespecificidad del artista” (Koldobsky, 2009) y “Arte, técnica y desmaterialización en dos experiencias argentinas de los sesenta” (Koldobsky, 2010).

objetuales, y a que el sentido más directo del “obrar”, del trabajar, está caracterizado, en este caso, únicamente por el señalamiento del artista que, por un momento, constituye en arte lo que hasta ese momento no lo era. Esta acción de carácter único y fugaz traslada indudablemente las artes visuales al terreno de lo performático, y sienta las bases de un fenómeno que llegó para quedarse y del que se pueden encontrar múltiples ejemplos en la escena argentina y mundial contemporánea. En 2010, por ejemplo, Laura Kalauz presenta *Disculpe usted ¿podría coreografiarme?*, acción en la que la bailarina Florencia Vecino, acompañada por un camarógrafo, invita a transeúntes de esquinas céntricas de la ciudad de Buenos Aires a que le indiquen movimientos que ella debe realizar, los que son observados y concienzudamente corregidos por esos mismos transeúntes, que no tienen ninguna relación con la danza. Así, la bailarina sigue indicaciones para convertirse en una flecha que se desliza raudamente a un blanco o, en cambio, para flotar como en una nube. Estas acciones, editadas luego en video, conforman lo que Kalauz definió como *reality dance*,<sup>7</sup> y se encuentran en la misma línea de cuestionamiento sobre la especificidad de un lenguaje y, con ella, de la *expertise* de su “hacedor”: Greco “produce” una obra solo con señalarla; un transeúnte ocasional está en condiciones de constituirse en coreógrafo por un rato.

El acento puesto por el *vivo dito* y por *Disculpe usted ¿podría coreografiarme?* en cuestionar los fundamentos de un determinado lenguaje —las artes visuales productoras de objetos en el primer caso, la danza en el segundo—, y en hacerlo “saliendo a la calle”, es decir, irrumpiendo en la vida cotidiana, es un rasgo fundamental del extendido horizonte de la performance. Esa irrupción fugaz en la vida cotidiana “produce un doble extrañamiento: respecto de la previsibilidad artística (con la que rompe tanto por sus rasgos internos como por sus rasgos externos), y respecto de la previsibilidad de la vida ciudadana, en la que irrumpe proponiendo tomar distancia de sus automatismos” (Koldobsky, 2009: 93). Desde este punto de vista, y como ya se planteó, estos fenómenos performáticos, y otros equivalentes, han sido vinculados con la tesis de Bürger (2000) de la vanguardia como autocrítica del arte autónomo.

En trabajos anteriores (Koldobsky, 2009 y 2011), se caracterizó en cambio a las vanguardias no en función de una categoría única, sino más bien

---

7 El material es accesible en internet, por ejemplo en <https://www.laurakalauz.net/disculpe-usted-podria-coreografiarme>

en una tensión entre dos extremos de un eje, en el primero, o como dos movimientos, en el segundo. En 2009 se planteaba:

En la gran variedad programática de las vanguardias históricas y las neovanguardias se puede reconocer un eje en el que los extremos están conformados por [...] dos niveles de rupturas...: el que reclama la autonomía más absoluta para cada uno de los lenguajes del arte y el opuesto, que pretende borrar fronteras e incluso hacer desaparecer la especificidad de lo artístico (Koldobsky, 2009: 123).

En 2011, en el intento de presentar esa tensión como dinámica y definida a partir de la constitución moderna del arte como sistema social, se optaba por postular dos movimientos, definidos como centrípeto y centrífugo:

[En el primero] se mantenía más cerca del pasado reciente, el de la autonomía del arte, ya que sus obras no implicaban la ruptura de la previsibilidad semiótica por lo menos en cuanto a su inclusión en una materialidad y un lenguaje considerados artísticos, mientras que las primeras (vanguardias) pretendían volver a reunir el arte con otras esferas de la praxis social, y en ese sentido algunas arriesgaban toda especificidad, o incluso existencia de lo artístico (Koldobsky, 2011).<sup>8</sup>

## La performance como movimiento centrífugo

En otro ya clásico texto de Hal Foster, *El retorno de lo real*, el autor plantea una de las más conocidas críticas al texto de Bürger, ya que considera que no han sido las vanguardias históricas las que realizaron la autocrítica al arte como institución burguesa, sino las neovanguardias, al salir de los límites del museo o la galería y al dificultar su intercambio económico en

---

8 En 1978, y de modo específico, Rosalind Krauss recuperaba una discusión respecto de lo que definía como el carácter centrífugo o centrípeto de la obra de arte. Si bien definitivamente uno de los niveles a considerar es el de la propia obra, como se observará, los movimientos centrífugo y centrípeto adquieren aquí diversos niveles de análisis. Se pueden considerar planteos equivalentes —aunque no idénticos a los realizados aquí, pero de cuyas diferencias no es posible ocuparse en este lugar— en Hal Foster (1996), que presenta un modernismo ligado a un eje temporal, diacrónico o vertical y otro ligado a un eje espacial, sincrónico u horizontal; y en Noël Carroll y Sally Banes (2006), que plantean dos vanguardias en tensión, una a la que definen como purista y la otra como integracionista.

términos de mercancía, aunque reconoce también que “las instalaciones para sitio específico o los *collages* de foto-texto replican los mismos efectos a los que por otro lado se resisten” (2001: 11).

Con esa reflexión y sus aportes de la lectura de las vanguardias de fin de siglo en términos de acción diferida o retroacción psicoanalítica, Foster tiene, entre otros, los objetivos de: “contribuir a cualquier resistencia simbólica a la obra de retroversión tan difundida en la cultura y política de hoy en día, es decir, el desmontaje reaccionario de las transformaciones políticas del siglo”; y a coordinar los que define como “los ejes diacrónico (o histórico) y sincrónico (o social) en el arte y la teoría”<sup>9</sup> (2001: 9).

El primero de los objetivos es por demás compartido en este caso, en tanto —y a pesar de que conceptos como los de posmodernidad y poshistoria, con sus efectos ideológicos, ya no estén a la orden del día— no se descarta que lo dicho de aquí en adelante incentive lecturas en contra del renacido arte activista, por ejemplo. El segundo, que parte de un planteo de cierta equivalencia entre el eje diacrónico y el movimiento centrípeto, y el sincrónico y el movimiento centrífugo, aquí imposibles de desarrollar, permite introducir algunas especificaciones respecto de la conceptualización de esos dos movimientos que, antes que llevar a una observación coordinada de ambos como efecto de las vanguardias, se entiende que pueden clarificar un planteo teórico y metodológico que exceda el estudio específico de la performance.

## **Movimientos centrípetos y centrífugos en la performance: una observación teórico-metodológica**

En el trabajo antes citado, titulado “Dos miradas sobre la historia del arte. Las vanguardias artísticas entre Eric Hobsbawm y Walter Benjamin”, se proponía la definición de los movimientos centrípeto y centrífugo en el arte a partir de las vanguardias artísticas, y se concluía:

Estas líneas proponen una mirada complementaria a la tesis de Bürger, cuya eficacia se muestra más que en sus recuperaciones, en las diferen-

---

9 Foster plantea que “había una modernidad formal ligada a un eje temporal, diacrónico o vertical; en este respecto se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a ‘una ruptura con el pasado’, la cual, preocupada por ampliar el área de competencia artística, favorecía un eje espacial, sincrónico u horizontal” (2001: 7).

cias que ha generado. Se entiende aquí que las objeciones a su búsqueda de un principio común a la vanguardia en general, permiten hacerse cargo en mayor medida de la complejidad que ellas presentaron, que incluye la convivencia tensionada y en lucha entre programas artísticos muchas veces entendidos como opuestos entre sí en un mismo momento, así como ejercer una mirada que focaliza tanto al arte en términos de lenguaje como de sistema social (hay cierta redundancia en estas dos expresiones, dado que los lenguajes no pueden ser otra cosa que construcciones sociales) (Koldobsky, 2011).

Se concluía, entonces, que la definición de los movimientos centrípeto y centrífugo buscaba focalizar tanto el nivel de los lenguajes —lo que se podría pensar como un nivel semiótico— como el del arte como sistema social —lo que se podría definir como nivel sociológico—, aunque se aclaraba que no debiera haber contradicción dado los lenguajes artísticos y los lenguajes en general son construcciones sociales.

Sin embargo, se puede volver sobre lo que en ese momento se planteaba como el nivel de los lenguajes y el del arte como sistema social de otra manera. Marcelo Burello (2012) proporciona una clave cuando afirma que la autonomía ha sido un objeto complejo, entre otras cosas porque es utilizada tanto para diferenciar la esfera del arte de los dominios de la ciencia y la moralidad como para dar cuenta de la experiencia estética, y que se asocia tanto a la producción del arte y la figura del artista como a la obra y la recepción, en el propio Bürger, con la tematización del artista como genio, la obra como totalidad orgánica y el vínculo con la obra de inmersión contemplativa. Otra clave la proporciona Mathew Rampley cuando, en un completo acercamiento a la teoría de Niklas Luhmann respecto del arte como sistema social autónomo, afirma que “la teoría de Luhmann carece de poder explicativo cuando se trata de instancias específicas y, a menudo, puede resultar en poco más que una redescrición de narrativas históricas o artísticas acordadas” (en Hulatt, 2013: 234, la traducción es mía).

La complejidad planteada por Burello respecto de los modos en que se ha definido la autonomía artística y estética, y la crítica que realiza Rampley en relación con la concepción sistémica de Luhmann, que se adecua más al funcionamiento macro social que a los casos específicos, permiten dar un paso en la conceptualización —a partir de la diferenciación

que propone José Luis Fernández— de tres perspectivas respecto de la autonomía o del arte como sistema social autónomo. Una que se puede denominar “micro”, en la medida que se ocupa de la obra como autónoma; otra *medium*, que abarca el proceso de su producción o su recepción, es decir, la escena de intercambio; y otra “macro”, en la que se aborda la separación del arte de otras esferas de lo social.<sup>10</sup>

Es a partir de esa diferencia que se puede plantear una especificidad que puede ayudar a entender la performance en una doble condición: como un movimiento centrífugo desde una perspectiva micro o *medium*, y como un movimiento centrípeto desde una macro.

En el *Vivo dito* (1962) se pone en cuestión la definición de obra como totalidad cerrada, autosuficiente, separada del mundo. Esa totalidad cerrada se disuelve cuando alguien, por un momento, señala a las cosas del mundo (personas, objetos) como obras de arte sin siquiera retirarlas de lugar, sin reenmarcarlas.<sup>11</sup> Tanto en él como en *Disculpe usted ¿podría coreografiarme?* (2010), se cuestiona también la autonomía del artista como creador que a su vez maneja la *expertise* de un lenguaje, y, por supuesto, en el segundo caso, se pone al tradicional receptor en posición de colaborar con la constitución de la obra, o, más específicamente, en el lugar de coreógrafo. Esos cuestionamientos a nivel de la obra y del lugar

---

10 José Luis Fernández se refiere a “tres distancias de observación que generan distintas perspectivas que construyen, respectivamente, diferentes objetos: una perspectiva *macro* desde la que se describen objetos complejos y extensos como la *sociedad*, la *cultura* o el *sistema discursivo* con sus respectivos *elementos de conflictos claves*: clases sociales, estilos de vida o discursivos, acciones, géneros y modos y medios de comunicación; una perspectiva *medium*, más cercana al fenómeno social, en la que observamos *escenas de intercambio* y *conflicto*: relaciones productivas, situaciones de exposición o lectura de obras de arte o equivalentes y de percepción de medios; y una tercera perspectiva en la que se enfocan *productos*: objetos industriales o artesanales, textos artísticos o mediáticos” (2012: 29-30).

11 Es en este sentido que Jason Gaiger (2009) habla de desmantelar el marco, en el caso de las obras *site specific*, a partir del minimalismo: el marco que separa la obra del mundo, pero también el museo como cubo blanco en el que se adapta toda obra. Según él, ya el minimalismo pensaba las obras en función del espacio en el que ellas se iban a incluir, y no como “obras nómades”, que podían ubicarse en cualquier lado. El nomadismo que aparece con el cuadro de caballete, es decir con la obra como mercancía que debe generar la demanda, no existía antes de él, cuando las pinturas se hacían para el nicho de una iglesia o la pared de un palacio. Él plantea esto como un cuestionamiento a la autonomía estética, no así a la autonomía social del arte. Antes que introducir la diferencia entre lo artístico y lo estético, se prefiere aquí hablar de los tres niveles de análisis.

productivo y receptivo, ¿generan sin embargo una ruptura del arte como sistema social? Y entonces, ¿se puede mantener la idea de la convivencia tensionada entre los movimientos centrífugo y centrípeto tal como se planteaba antes?

## **La performance como movimiento centrípeto que afirma al sistema social del arte**

Lo que diversos autores han considerado como la institucionalización del arte en el siglo xx, que produjo luego una crítica institucional que, según Andrea Fraser (2005), se ha internalizado en las propias instituciones artísticas a partir del autocuestionamiento y la autorreflexión, es entendido aquí como la constitución de un sistema social que es fruto de lo que Larry Shiner (2004) describió en el occidente europeo del siglo xviii como “invención del arte”. Por supuesto, cuando se habla de sistema social del arte o del arte como sistema social se remite a la teoría sistémica, cuyo mayor exponente es Niklas Luhmann. Sin embargo, el propio Shiner plantea que lo que se termina de constituir en el siglo xviii es el sistema de las Bellas Artes y, con otra terminología, Claude Lévi Strauss (1971)—quien utiliza el concepto de cultura en lugar de sociedad— la describe como un conjunto de sistemas simbólicos entre los cuales está el arte, sistemas que no son equivalentes entre sí y cuyas relaciones no se encuentran en equilibrio, como resultado de las condiciones de funcionamiento propias de cada uno de ellos. Si bien no es este el espacio para desarrollar las proximidades y distancias con los autores mencionados (aunque se ha compartido la crítica que Rampley hace a la dificultad que tiene la teoría de Luhmann para ocuparse de los casos específicos), el punto de vista sistémico es entendido de modo dinámico, en tanto buena parte del siglo xx se ha definido como caracterizado por los movimientos centrípeto y centrífugo. A su vez, se ha diferenciado una perspectiva micro (aquella que focaliza obras) de una *medium* (que puede observar intercambios, circuitos y modos de funcionamiento de los procesos de producción y de recepción) y una macro, definida justamente por la constitución de un sistema social autónomo y autoorganizado.

Es en ese sentido que el cuestionamiento que vienen realizando al arte el *ready made*, la performance, las intervenciones y el *site specific* se entiende

como movimiento centrífugo, pero ese movimiento no consigue volver a unir al arte con la vida porque se produce en términos micro y *medium*. Ello no implica que la performance en particular y modalidades de las artes visuales de más reciente definición, como el *site specific*, al desautomatizar y permitir percibir de otro modo, no generen la visibilidad, movilización y el desplazamiento en la lectura de lo cotidiano y de los conflictos de la vida social. Por el contrario, allí se presenta una clave para su lectura, que implica indudablemente un gesto político.

Desde la perspectiva macro, sin embargo, todos los fenómenos antes descritos forman parte del movimiento centrípeto, en la medida que se entiende que ellos, antes que debilitar al arte como sistema social, lo han afirmado. Desde un punto de vista lógico, solo se puede cuestionar lo que existe, de modo que se entiende —y esto no implica gran novedad—<sup>12</sup> que el propio movimiento centrífugo es permitido, y luego alimentado, por el arte como sistema social. Se podría decir que es condición de la potencia del sistema su propia negación, cuestionamiento y búsqueda de abrir las fronteras, es decir, su dinamismo. O más: que no hay posibilidad de la constitución del arte (no independiente de otras esferas de lo social antes del siglo XVIII y cuya autonomía fue atacada desde el mismo momento de la definición de las Bellas Artes) sin movimiento centrífugo, y él se constituye así en uno de los modos de autoorganización del propio sistema.

En esa dirección, dos conclusiones son necesarias. La primera: las tensiones que se plantearon en trabajos anteriores entre el movimiento centrípeto y el movimiento centrífugo son solo a condición de diferenciar metodológicamente las tres perspectivas de análisis planteadas. La segunda: antes que coordinación entre ambos movimientos (como planteaba Foster), desde una perspectiva macro, el sistema artístico ha salido fortalecido por los movimientos centrífugos, incluidos los de la performance, y es lo que hace que muchas situaciones imprevisibles,

---

12 Es más, para el propio Luhmann la negación que realiza Dadá es un modo de reentrada de la distinción entre el arte y su entorno en el sistema artístico, representa una forma particularmente compleja de auto-descripción (citado en Rampley, 2013). Así, la vanguardia en general no es leída como autocrítica del arte como institución burguesa al modo de Bürger, sino que tanto la negación como la crítica son formas de autodescripción del sistema. En el mismo sentido, y a diferencia del planteo más difundido respecto de que lo único de lo que no se ha podido independizar el arte es del mercado, el autor plantea que es el pasaje del mecenazgo al mercado el que impulsa su autonomía (Luhmann, 2005).

ridículas o, por el contrario, trágicas que suceden en la vida social sean directamente leídas como irrupciones performáticas, es decir, como el arte insertándose en la vida.

## Bibliografía

- Banes, Sally y Carroll, Noel (2006). "Cunningham, Blanche and postmodern dance". *Dance chronicle*, nº 29.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (2005). "La lógica de los campos". En *Una invitación a la sociología reflexiva*, pp. 147-173. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burello, Marcelo (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Bürger, Peter (2000). "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura". En *Teoría de la vanguardia*, pp. 51-81. Barcelona: Península.
- Fernández, José Luis (2012). "Contenidos, intersecciones y límites de una sociosemiótica de lo radiofónico". En *La captura de la audiencia radiofónica*, pp. 29-56. Buenos Aires: Liber.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fraser, Andrea (2005). "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum*, XLIV, nº 1, pp. 278-283.
- Gaiger, Jason (2009). "Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy". *British Journal of Aesthetics*, nº 49(1), pp. 43-58.
- Genette, Gérard (1997). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Hulatt, Owen (ed.) (2013). *Aesthetic and Artistic Autonomy*. Londres: Bloomsbury academic.
- Jacoby, Roberto y Fernández Vega, José (2017). *Extravíos de vanguardia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Koldobsky, Daniela (2002). "La figura de autor en el arte de acción". *ENIAD*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 74-76.

- (2008). "Memoria mediática versus arte efímero". En Soto, M.; Steimberg, O. y Traversa, O. (eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, pp. 204-210. Buenos Aires: La Crujía.
- (2009). *La inespecificidad del artista. Figuras de las artes visuales en la vanguardia argentina de los sesenta*. Tesis de maestría inédita, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- (2011). "Dos miradas sobre la historia del arte. Las vanguardias artísticas entre Eric Hobsbawm y Walter Benjamin". *Actas de las VIII Jornadas nacionales de investigación de arte en Argentina*, Instituto de Historia del arte argentino y americano, UNLP. Disponible en [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38443/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38443/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consultado el 13/6/19).
- Koldobsky, Daniela y López Barros, Claudia (2001). "Algunas rupturas en el arte de acción". Presentación en el Séptimo Congreso internacional de la Asociación de Semiótica visual Universidad de Laval, Québec.
- Lévi-Strauss, Claude (1971). "Introducción a la obra de Marcel Mauss". En *Sociología y antropología*, pp. 13-42. Madrid: Tecnos.
- Luhmann, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.
- Michaud, Éric (2005). "Autonomie et distraction". En *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, pp. 13-42. París: Hazan.
- Ramírez, Maricarmen (coordinadora) (2000). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Catálogo de exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Rampley, Mathew (2013). "Social Theory and the Autonomy of Art: the Case of Niklas Luhmann". En Hulatt, Owen (ed.), *Aesthetic and artistic autonomy*, pp. 217-240. Londres: Bloomsbury.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, Diana (2011). "Introducción". En Taylor, D. y Fuentes, M. (ed.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 7-31. México: Fondo de Cultura Económica.



# La tarea de recordar. Sobre la experiencia de 30 (TREINTA), de Andrea Fasani

Carla del Cueto\*

---

## Introducción

**E**n este ensayo propongo algunas reflexiones acerca de *30 (TREINTA)*, de Andrea Fasani. En esa obra se utilizan los recordatorios de los desaparecidos durante la última dictadura que se publican en el periódico *Página 12*. Fasani sostiene que no podía tirar el diario si tenía fotos de desaparecidos y por eso se dedicaba de manera cotidiana a recortar y archivar.

El soporte elegido por la artista es el cuaderno Gloria, de 24 hojas: un cuaderno escolar, muy popular en nuestro país, que tiene tapa blanda naranja con una cinta argentina que la atraviesa y la palabra "Gloria". Esos cuadernos, recuerda Fasani, eran utilizados en la escuela para comunicaciones entre las autoridades, los maestros y las familias, o para escribir

---

\* Carla del Cueto es socióloga (UBA), magíster en Sociología de la Cultura (IDAES/UNSAM), doctora en Ciencias Sociales (UNGS-IDES). Es investigadora docente de la UNGS, y docente en la UBA. Investigó sobre temas de sociología de la cultura: estrategias educativas y segregación socioespacial, sobre cultura y territorio (acción cultural y sectores populares, representaciones del conurbano bonaerense en distintos lenguajes artísticos). Entre sus libros se encuentran *Los únicos privilegiados. Estrategias educativas de familias residentes en countries y barrios cerrados* y *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina 1983-2008* (con Mariana Luzzi).

ejercicios repetitivos a fin de memorizar la ortografía de alguna palabra, o bien la repetición se utilizaba a modo de castigo. Sobre este cuaderno y sobre la historia del cuaderno escolar, Fasani pega un recordatorio en la primera página y coloca un número; cada cuaderno es numerado, como una forma de inventario. Luego, escribe casi como en esos ejercicios escolares el nombre de la persona desaparecida en cada renglón, en cada página. De ese modo, busca sacar del anonimato a cada desaparecido: al nombrarlos, los recuerda. Esta tarea de escritura que comenzó siendo solitaria, con el tiempo se transformó en colectiva: la artista invitó a escribir a otros. Así la obra se conformó en una experiencia performática que fue montada en salas, galerías, museos, universidades y calles.

En este artículo me propongo analizar, a través de la descripción de la evolución del proyecto de 30 (TREINTA), en qué medida puede ser considerado en su conjunto como performance y como arte “contextual”. Si bien esta obra se montó como instalación y como performance, el hecho de que implique un acto de escritura tanto individual como colectiva, al sumarse colaboradores y público y por el tipo de acción que se despliega en la escritura de los cuadernos —la repetición (Schechner, 2000)—, permite pensar en la obra en sus diferentes modalidades como performance. Por otro lado, la obra también puede interpretarse como arte “contextual” (Ardenne, 2006), ya que implica una distancia con respecto a la obra de arte en un sentido tradicional. Mostraré como, en esta obra, confluyen tanto la búsqueda de intervenir poniendo en primer plano el horror de las violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura cívico militar como los lenguajes y el recurso estético de la performance. Finalmente, vale la pena destacar como los antecedentes de la obra y su derrotero no estuvieron al margen de la coyuntura histórica.

## **Performance y arte contextual**

Según Schechner (2000), se designa performance a aquello que define una cultura particular en la que se ponen en juego la convención, la costumbre y la tradición. Si bien sostiene que, en la cultura occidental, ya desde los griegos y pasando por el Renacimiento, puede considerarse performance la representación de un texto dramático. Con el tiempo, la idea y —sobre todo desde el siglo pasado— los límites que establecen qué prácticas se

incluyen en la definición se amplió considerablemente. Las vanguardias fueron impulsoras de esta expansión al mismo tiempo que se borronearon las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida. El autor señala también que las performances marcan identidades, que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrenen y que se ensaye. Al mismo tiempo, sostiene que toda performance es concreta, específica y diferente de todas las demás. Por eso señala como una paradoja constitutiva de la performance que cada instancia es diferente a las demás al mismo tiempo que se basa en la repetición. En este sentido, las “performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama ‘conducta realizada dos veces’” (Taylor, 2011: 20). Por eso señala que la performance nunca significa por primera vez, sino por segunda vez y *ad infinitum* (Schechner, 2000).

El arte de acción implica romper con la idea de representación mimética de la realidad. En este sentido, puede relacionarse con la noción de arte “contextual”. En su libro, *Un arte contextual*, Paul Ardenne (2006) sostiene que es el conjunto de formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional como “arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacios públicos, ‘maniobras’), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo” (Ardenne 2006: 10). Lo que busca el arte “contextual” es tomar distancia del arte clásico y su idea de representación, de las desviaciones del arte duchampiano y de la perspectiva autocrítica del arte conceptual. Por eso su apuesta es “hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de intervención aquí y ahora” (Ardenne 2006: 10). El arte “contextual” pretende establecer una relación con la realidad: no busca representarla, sino implicarse con ella; la obra de arte está directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata. El artista contextual se propone así más que imponer formas nuevas, interactuar con el “texto” que toda la sociedad constituye, “texto por naturaleza inacabado y que ofrece siempre materia para la discusión, en el caso de la sociedad democrática, por excelencia la de la negociación, de la alternativa y del contrato social evolutivo” (Ardenne, 2006: 26-27).

Varios años antes de proyectar *30 (TREINTA)*, Fasani utilizó la fotografía y los recordatorios de *Página/12*—que archivaba sistemáticamente— en acciones performáticas. En 1997 circuló la noticia de que en Suiza se habían encontrado baúles con información sobre los desaparecidos. Eso motivó *Souvenires argentinos*, una performance junto al músico Jorge Mancini, primero en el Círculo de Ajedrez de Parque Patricios, luego en La Carbonera y más tarde, en 2002, en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En la performance tenía como recursos una vieja valija, los recordatorios, un par de herramientas y sangre de utilería. La acción consistía en forrar una silla o un banco con los recordatorios y los iba pegando con sangre de utilería. También los pegaba sobre su propio cuerpo y realizaba movimientos y acciones con esa silla que, finalmente, quedaba totalmente cubierta con los recordatorios.



*Souvenires argentinos*, Círculo de Ajedrez, Buenos Aires, 1997



*La puerta cerrada*, 4th International Experimental Music Festival, Barcelona, 2000

Ese mismo año, cuando *Souvenires argentinos* se desarrolló en La Carbonera, en San Telmo, Fasani incorporó como recursos la carne y una jaula que había encontrado en la calle, donde se metía. La valija era un poco en referencia a los baúles de aquella noticia, pero también servía para trasladar los recordatorios. La cuestión era que los pegaba sobre su cuerpo y forraba la valija y la silla. Aunque muchos recordatorios se arruinaban en cada performance, el archivo continuaba creciendo y, en febrero de 2006, decidió hacer algo más con ellos.

El arte de acción tiene tradición en la Argentina desde los años sesenta y, durante los ochenta, luego de la dictadura, cobró nuevo impulso de la mano de artistas y con la emergencia de espacios alternativos que ampliaban el circuito cultural, como el Centro Cultural Ricardo Rojas, Cemento o el Parakultural (Alonso, 1999). Fasani reconoce como inspiración para sus performances la obra de Alberto Greco, por lo que pone su propio cuerpo en acciones políticas, o la obra de Liliana Maresca o Juan Carlos Romero, tanto por su compromiso como por su permanente provocación.



*Souvenirs argentinos*, Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, 2002

En estas acciones desplegadas por Fasani es posible advertir todas las características que definen tanto al “arte contextual” como a la performance: acción, componente crítico, la repetición y la transmisión de memoria.

## Origen y desarrollo de 30 (TREINTA)

Luego de esas primeras acciones, Fasani pronto incorporó los cuadernos como soporte en donde pegaba, en la primera página, el recordatorio con la fotografía del desaparecido recordado. A partir de allí decidió que iba a escribir en cada cuaderno el nombre de la persona desaparecida; el hecho de escribir se convierte así en un ejercicio mnemotécnico, como los ejercicios escolares de repetición. “Escribir porque si bien la tradición oral históricamente ha sido muy valiosa, la tradición escrita es fundamental, psicológicamente, para imprimir y elaborar y construir esa memoria. Porque uno escribe, y escrito está. Y los recuerda y se producen una gran cantidad de cosas” (Fasani, 2012). Al escribir el nombre también se propone sacar a cada desaparecido del número, de la estadística fría. Esta tarea repetitiva que no vuelve a ser la misma, que transmite y que construye memoria, es la que permite pensar la obra como performance.

¿Por qué el cuaderno Gloria? Los cuadernos de mi infancia eran los de 24 hojas. El cuaderno finito que servía para comunicar y para castigar. Porque en ese cuaderno, al menos en mi generación, escribíamos las faltas ortográficas 100 veces, 50 veces, para que quedara en la memoria. Por ejemplo, que geografía se escribía con "g". Entonces se usaba primero, y fundamentalmente, como cuaderno de castigo. Y después como cuaderno de comunicaciones (Fasani, 2012).

Eligió el cuaderno Gloria, el cuaderno anaranjado, el de la cinta patria con la palabra “Gloria” en la tapa. A su vez, cada cuaderno —además de la primera página con el recordatorio y la escritura del nombre— tiene intervenida la tapa con el número 30 y abajo 000. En 2006, el momento en el que se inicia el proyecto, se cumplían 30 años del golpe militar, los tres ceros completan el número de desaparecidos durante la dictadura cívico-militar: 30.000. La primera hoja de cada cuaderno lleva, además, un número de cuaderno, lo mismo que la contratapa, lo que permite identificar a cada uno. A partir de esa elección, comenzó a bocetar la idea con ese anaranjado con la cinta patria cubriendo diferentes espacios. La utilización de un objeto que tiene otro uso previsto, como es el caso de los cuadernos escolares Gloria, puede pensarse como una apropiación, una primera fase de lo que Bourriaud llama “posproducción” (Borriaud, 2007). Al respecto, el autor señala que desde comienzos de los años noventa, cada

vez más artistas “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otro o productos culturales disponibles” (Borriaud, 2007: 7). Tal es el caso de *30 (TREINTA)* con los cuadernos Gloria.

Cada cuaderno lleva escrito el nombre y el apellido de la persona desaparecida en forma continua.

Para mí era importante numerar las veces que escribía el nombre y el apellido. Eso es lo que yo propongo. La cuestión de abrir esta acción de escribir para mí es importante porque es una acción muy sencilla y simple: escribir, escribir en un cuaderno. En esa acción repetida, de escribir nombre y apellido, nombre y apellido, nombre y apellido, verdaderamente uno los guarda en la memoria, los recuerda (Fasani, 2012).

Esta tarea solitaria, un poco introspectiva, pronto se transformó en una práctica grupal. En septiembre de 2006 se presentó el proyecto en la Oficina Projectista con 650 cuadernos que se montaron cubriendo una pared y el piso. Allí Fasani invitó a escribir los cuadernos que estaban apilados a los costados. La propuesta tiene gran repercusión, convoca muchísimo: algunas personas iban a escribir todas las semanas en dos o tres cuadernos específicamente.

El sonido tuvo presencia casi desde los orígenes del proyecto, al que se suman Jorge Mancini y Fabiana Galante, compositores de música experimental. El diseño sonoro parte del sonido de la lapicera sobre el papel y la voz de quien escribe que susurra el nombre de la persona desaparecida. Además, se grabaron varias sesiones colectivas de escritura, lo que constituyó la primera performance espontánea que se realiza en Domus Artis, un lugar de conciertos que dispone de una sala acústica.

Ahí pusimos unas mesas y comenzamos a escribir y ellos a registrar. En determinado momento, nos empezaron a dar consignas: nombrarlos, hacer murmullo, gritar sus nombres, decir los nombres contra la pared, etc. Recogieron mucho material, el ruido de las lapiceras era muy fuerte al registrarlos con micrófonos de contacto adheridos a las hojas. Así surgió el diseño sonoro de *TREINTA* y, casi de inmediato, también surgió el hacer una performance con público (Fasani, 2012).

El proyecto *30 (TREINTA)* desde su inicio, en 2006, se destaca por sus variaciones y formatos porque se adapta a los diferentes espacios. La obra de los cuadernos incluye las listas en hojas A4 colocadas en la pared, una suerte

de padrón despojado, frío y burocrático que contrasta con el naranja de los cuadernos. Esos listados permiten ubicar rápidamente cada cuaderno dado que los nombres están listados en orden alfabético con la fecha de desaparición consignada. El proyecto 30 (TREINTA) va cobrando distintas formas ya que se instala como una “piel de memoria” que cubre distintas superficies, tanto al aire libre como en espacios cubiertos: Plaza de Mayo, Iglesia de la Santa Cruz. Por otro lado, en su formato “archivo”, por el que los cuadernos están dispuestos en orden numérico en cajones de madera.



*Treinta*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2016

Foto: Pablo Cittadini



*Treinta*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2016

Foto: Pablo Cittadini

Por este componente crítico que mantiene la obra con la realidad sin pretender representarla, por su vocación de diálogo e interacción con la historia, es que puede considerarse un arte “contextual” en el sentido que lo propone Ardenne.

Algo que también vale la pena señalar es cómo la obra depende del espacio físico y también de la relación que se establece con la gente. A modo de ejemplo se puede mencionar el caso de dos familiares directos de desaparecidos que, cuando se montó la obra en la Plaza de Mayo, pidieron los cuadernos para llevárselos y escribir durante una semana. Otro ejemplo es el de aquellos que van como público y piden que se incluya en la obra algún cuaderno con la foto de un familiar o amigo desaparecido, y alcanzan fotos para ayudar a armar el cuaderno. Algo similar, pero de corte más institucional, ocurrió en 2006 en la Universidad Nacional de La Plata, cuando le acercaron a Fasani un CD con archivos de estudiantes, profesores y no docentes desaparecidos de la Facultad de Arquitectura para que fueran incluidos en la obra. Todos eran de la Facultad de Arquitectura. Cuando instaló la obra en la Universidad Nacional de General Sarmiento, el sindicato de maestros de la zona de San Miguel, Cetera, le alcanzó un catálogo que habían hecho con profesores y maestros desaparecidos del lugar.

Si bien la fuente inicial fueron los recordatorios de *Página 12*, eso se modificó con el paso del tiempo. Por un lado, por la información que le hacen llegar durante las distintas instalaciones de la obra. Por otro lado, porque en determinado momento los recordatorios se repiten porque son los mismos familiares y grupos quienes los publican cada año en el diario. Para poder ampliar el archivo, Fasani recurrió a Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, quienes abrieron sus archivos de fotos. También colaboró Abuelas de Plaza de Mayo, luego de un encuentro en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, con fotos de niños asesinados.

En la obra, entonces, se produce un desplazamiento desde los recordatorios publicados en el diario a otras imágenes acercadas por familiares, amigos y compañeros de trabajo.

Otro desplazamiento es el que tiene que ver con cómo la gente recuerda en los cuadernos, qué escribe.



*Treinta*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2016  
Foto: Pablo Cittadini

La consigna inicial siempre es la invitación a escribir el nombre y el apellido. Sin embargo, esa no es la única intervención desde el público: la gente escribe recuerdos, escriben cartas, a veces el nieto de algún desaparecido dibuja en el cuaderno. Al finalizar cada instalación es posible encontrar

en los cuadernos cartas y recuerdos o reflexiones que se continúan con la consigna inicial de escribir nombre y apellido. Con varias diferencias, por tratarse de una propuesta sin firma de artistas y únicamente pensada para espacios públicos, las modificaciones como resultado de las intervenciones del público pueden recordar, en algún punto, la experiencia de *El Siluetazo*. Allí, el público y las organizaciones toman la idea y le va dando forma desde la identificación, el anonimato y la uniformización hasta otras búsquedas de identificación y diversidad de siluetas (Longoni y Bruzzone, 2008).

La experiencia de 30 (TREINTA) enlaza entonces hilos que tienen que ver con lo performático, con la crítica, con el trabajo sobre la memoria. El derrotero de 30 (TREINTA) también está atravesado por las coyunturas históricas que influyeron en las modalidades, la circulación de la obra y las formas que fue tomando a lo largo de los años. La escritura de un nombre como una forma de homenaje, y que esa escritura sea colectiva, me parece que hace pensar más allá del valor estético de la obra —que indudablemente tiene—, ofrece un plus como forma de recordar, de transmitir una memoria, un mensaje a través de los años y las generaciones. Esa es una de las características que permite pensar a la obra, más allá de la modalidad específicamente de acción con las escrituras colectivas, como una obra performática en la que el público participa y la interviene.

Como señalé al comienzo, la utilización de los recordatorios no comenzó con esta obra, sino varios años antes con una performance: *Souvenirs argentinos*, a mediados de los años noventa. Por esos años, en los que estaban en vigencia las leyes de impunidad y el indulto, la acción consistía en forrar sillas de madera con carne clavada con recordatorios bañados en sangre. Como señalé, no fue la única acción en la que utilizó recordatorios: Fasani realizó cuatro performances en las que forró su cuerpo y el piso de modo azaroso con sangre. El hecho de recortar los recordatorios y armar un archivo fue el inicio de las acciones. Esta tarea amorosa convivía con esas acciones rabiosas.

Varios años después, en 2006, a tres décadas del golpe de 1976, el trabajo es otro: una tarea escolar para recordar cada nombre. El grito se transforma en un ejercicio de memoria. El contexto también cambia, porque el 24 de marzo de 2004 se habían descolgado los cuadros de Videla y Bignone del Colegio Militar y ese mismo día se realizó un acto oficial en el Museo de la Memoria, en donde hasta ese momento había funcionado la Escuela de

Mecánica de la Armada (ESMA)—uno de los mayores centros clandestinos de nuestro país— y se reabrieron los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

Cabe preguntarse qué formas tomará la obra en esta nueva coyuntura, cuando se pone en discusión el número de desaparecidos, cuando se intenta aplicar la disminución de penas con la Ley del 2x1 a casos de delitos de lesa humanidad, o cuando se aprueba la prisión domiciliaria para condenados por crímenes durante la última dictadura. Sin dudas corren tiempos muy diferentes. La obra cuenta en la actualidad con casi 2700 cuadernos ¿qué estará pasando en la Argentina cuando llegue a los 30.000?

## Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (1999). "En torno a la acción". *Arte de acción 1960-1990*, pp. 7-11. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.
- Bourriaud, Nicolás (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fasani, Andrea (2012). "30 (Treinta) Piel de memoria", ponencia presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Arte y memoria: miradas sobre el pasado reciente", Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 4 al 6 de octubre.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas-UBA.
- Taylor, Diana (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 7-30. México: Fondo de Cultura Económica.

## Anexo

### Espacios en los que estuvo 30 (TREINTA)

Fecha	Lugar
2006-septiembre	Galería Oficina Proyectista. CABA. Presentación del Proyecto e Instalación de <i>650 cuadernos</i> .
2007-24 de marzo al 30 de abril	Centro Cultural Santa Cruz. Sala de Historia. Río Gallegos (Santa Cruz). Instalación de <i>1000 cuadernos</i> .
2007-30 de agosto	Plaza de Mayo. CABA. Auspiciado por IEM (Instituto Espacio para la Memoria). Instalación. Presentación del diseño sonoro del proyecto, compositores Fabiana Galante y Jorge Mancini.
2007-9 de septiembre	Domus Artis. CABA. Acciones sonoras y performance con escribientes y piano intervenido con cuadernos, con Jorge Mancini y Fabiana Galante.
2007-6 de octubre	Facultad de Psicología. UBA. Jornadas de Identidad, Memoria y Transmisión. Abuelas de Plaza de Mayo. Presentación del proyecto en PowerPoint y presentación de cajas con <i>1450 cuadernos</i> .
2007-diciembre	Plaza de Mayo. CABA. Marcha de la Resistencia. IEM. Instituto Espacio para la Memoria.
2008-15 al 24 de marzo	MAC. Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Instalación de <i>1530 cuadernos</i> . Acciones sonoras en la Sala Payró del Teatro Municipal.
2008-4 de junio	UNGS. Universidad Nacional de General Sarmiento. Campus Los Polvorines. Buenos Aires. En el marco de la materia Problemas Socioeconómicos Contemporáneos I. Charla e instalación de los cajones.
2008-10 de junio al 5 de julio	Museo Interactivo de Ciencias. Tecnología y Sociedad de la UNGS. San Miguel. Instalación de <i>1570 cuadernos</i> .
2008-30 y 31 de julio	Jornadas Nacionales sobre Experiencias de Transmisión de la Memoria. IEM. Hotel Bauen. Charla e instalación.

<b>Fecha</b>	<b>Lugar</b>
2008-8 de diciembre	Iglesia de La Santa Cruz. CABA. Instalación en el solar.
2010-30 de marzo	Universidad Nacional de Avellaneda. Sede del CBC. Instalación y charla.
2011-19 de mayo al 31 de julio	Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. ExESMA. Cinemateca y Artes Visuales. Instalación de 2340 <i>cuadernos</i> . Presentación del documental 30 (TREINTA) de Alan Verrúa. Performance: Ejercicio de Escritura (Marcela Rapallo, Claudia Toro, Santiago Pereson y Andrea Fasani). Acciones sonoras con escribientes y piano intervenido con cuadernos con Fabiana Galante y Jorge Mancini.
2011-16 de septiembre al 30 de octubre	Casa Provincial por la Memoria. Resistencia. Chaco. Instalación, proyección del documental, charla-debate.
2011-24 de noviembre	Cero Vacío. Performance, microescenas y experimentos. Pan y Arte. CABA. Ejercicios de escritura-performance con Andrea Fasani, Claudia Toro, Marcela Rapallo y Santiago Pereson.
2012-21 de marzo	Paseo de la Memoria. Lanús Este. Buenos Aires. Proyección del documental y performance Ejercicio de Escritura.
2012-30 de marzo al 20 de abril	Patio de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata. Instalación, proyección del documental y performance Ejercicio de Escritura.
2012-16 al 26 de agosto	Teatro Cervantes. CABA. Teatro x La Identidad. Instalación de 2546 <i>cuadernos</i> .
2012-4-5 y 6 de octubre	CCMH Conti (ex ESMA). CABA. Arte y Memoria: miradas sobre el pasado reciente. Presentación del proyecto 30 (TREINTA). Charla
2013-13 de setiembre al 16 de octubre	Fundación Lebensohn. CABA. Instalación y performances de escribientes.
2015-21 de marzo al 15 de abril	Tecnópolis. CABA. II Encuentro de la Palabra. Instalación en el "Laberinto de las ideas políticas argentinas".

<b>Fecha</b>	<b>Lugar</b>
2015-28 y 29 de noviembre	Teatro x la Identidad. Ciudad Cultural Konex. Instalación.
2016- agosto y septiembre	Oficina Proyectista. "Archivos imposibles". Fundación Le-bensohn. CABA. 30 (TREINTA) versión en cerámica. Instalación.
2016-18 de agosto al 12 de septiembre	UNGS. Campus Los Polvorines. Buenos Aires. Instalación y performance de escribientes.
2016- 16 al 24 de septiembre	Escuela Municipal de Cerámica N° 1. CABA. La Noche de los Lápices. Instalación y charlas con los estudiantes.
2016-2017- 24 de noviembre al 27 de marzo	Museo de la Memoria de Rosario. Santa Fe. Instalación, charlas, sesiones de escritura, performance de escribientes.
2017-16 de septiembre	CCD Virrey Ceballos. CABA. Instalación.



## Poderosamente vivas. Las experiencias de *El Siluetazo* y el *Arte Correo* en perspectiva performática

Alesia Gervasi y Federico Gobato\*

---

*La verdadera imagen se escabulle. El pasado solo puede atraparse como una imagen que se enciende en el momento en que puede ser reconocida y que nunca más se hace visible. [...] Pues toda imagen del pasado en la que el presente no se reconozca amenaza con desaparecer irremisiblemente.*

Walter Benjamin

---

\* Alesia Gervasi es profesora superior en Artes Visuales. Su tesina de grado fue sobre la incidencia tecnológica en el *Arte Correo*. Cursa la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. En el marco de su tesis, investiga sobre antropología de la imagen en reclamos de memoria y justicia. Esta actividad se vincula con su labor militante como integrante activa del movimiento por Cromañón. Es artecorreísta y participa de intervenciones en el espacio público con su producción gráfica en la ciudad de Buenos Aires. Federico Gobato es sociólogo, docente e investigador de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ, Argentina). Investiga sobre procesos sociales asociados a la relación entre cultura, comunicación y tecnología, y articula la perspectiva de la sociología cultural y la teoría de sistemas. Integra el Centro de Investigaciones en Economía y Sociedad en la Argentina Contemporánea (IESAC-UNQ), el Grupo de Estudios sobre Acumulación, Conflicto y Hegemonía (GEACH-UNQ) y el Grupo de Estudios sobre Comunicación y Cultura Contemporáneas (GECYCC-UNQ). Ha publicado numerosos artículos en revistas y libros especializados. Es autor del libro *La escritura secundaria. Oralidad, grafía y digitalización en la interacción contemporánea* (2014) y, recientemente, compiló el volumen *Formar en el horizonte digital* (2017).

La memoria se mantiene viva en la práctica. Resurge en imágenes, en movimientos, en la oralidad, se inscribe en cada pared intervenida y en cada calle escrita. La memoria es una huella, una inscripción duradera y frágil a un mismo tiempo. Pero

La manera de funcionar de la memoria es *recherche* y no recuperación. El estado temporal de cualquier acto de la memoria es siempre el presente [...] es esta delgada fisura entre el pasado y el presente lo que constituye la memoria y la hace poderosamente viva y distinguible del archivo o de cualquier otro mero sistema de almacenamiento y recuperación (Huysen, 2014: 15-16).

En este trabajo nos proponemos revisar, analíticamente, manifestaciones artísticas en el escenario político, que pueden comprenderse como intervenciones performáticas que trascienden el enclave espacial y la fugacidad temporal. Se convierten así, en ejercicios de acción colectiva que ponen en acto la memoria, desafían los riesgos del contexto sociocultural y reconfiguran los límites de lo posible. Lo fueron en los momentos en que se produjeron como hechos políticos y artísticos, pero su persistencia en el tiempo los han vuelto un recurso cultural que interviene en el presente toda vez que son requeridos.

Bajo esta caracterización inicial, abordaremos la acción histórica llamada *El Siluetazo*, iniciada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que trascendió en el tiempo y adoptó nuevos modos de realizarse además de representar otros cuerpos ausentes a través de las huellas de la memoria. También, analizaremos la práctica del *Arte Correo*, manifestación artística en circuito alternativo, especialmente enfocados en las acciones realizadas durante la época de dictadura argentina y con particular énfasis en la obra poética de Edgardo Antonio Vigo. Si bien ninguno de estos casos fue pensado y diseñado como una performance, en el sentido en que generalmente se concibe esta categoría para el campo artístico, nos proponemos aquí recuperarlas y explorarlas bajo la orientación interpretativa de la idea de performance social.

La noción de performance es huidiza, acosada por múltiples declinaciones semánticas y por usos diversos en el concierto de las ciencias sociales y del campo artístico. Diana Taylor afirma:

La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance?, hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos? (Taylor, 2011: 15).

En este sentido, una primera respuesta relevante para nuestros propósitos es comprender que la idea de performance permite observar y delimitar ciertas intervenciones artísticas en su articulación con escenarios y urgencias políticas.

En efecto, las performance tienen diversas finalidades, “a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor, 2011: 11). Y lo hace incrustándose de manera plena en un tiempo y espacio social al que interpela y al que, como esperamos mostrar para los casos que nos ocupan, transforman.

Algunas sugerencias de Jeffrey Alexander acerca de la performance social como gramática cultural cooperan en especificar este punto. Para Alexander, toda performance cultural es “un proceso social mediante el cual los actores, individualmente o en conjunto, exhiben para otros el significado de su situación social” (Alexander, 2009: 19). La performance es un proceso complejo, constituido por diversos elementos que se articulan. Es, precisamente, en la fortaleza, congruencia y mutualidad de esas relaciones entre los elementos componentes, en las que se cifra la eficacia social y cultural de la intervención.

Según Alexander, los elementos componentes que entran en juego en la realización de la performance son seis: los actores, la audiencia, un sistema de representaciones colectivas, medios de producción simbólica, la puesta en escena y lo que el autor denomina “poder social”, es decir, las diversas distribuciones de capital, jerarquías y sistemas clasificatorios que contextualizan cualquier disputa por el significado social (Alexander, 2009: 20 y ss.). Es ocioso especificar aquí cada uno de estos elementos, pero baste consignar que ninguno por sí mismo asegura la efectividad de una performance, entendida como la posibilidad de que una intervención sea comunicada y comprendida socialmente. Los seis elementos cooperan

en un juego de mutua referencia, siendo cada uno criterio y contexto de posibilidad de la performance.

Solo a modo de un ejemplo parcial podemos pensar que por más hábiles que sean los actores en la producción de una performance determinada, si los contenidos y significados que intentan movilizar no articulan con el sistema de representaciones colectivas (sea esto por identificación o por disonancia), no habrá manera de que la audiencia decodifique y se sienta interpelada por la exhibición de significados. De la misma suerte, utilizar y usufructuar medios de producción simbólica que mediatocen esos significados es una condición imperativa, que está condicionada en diverso grado con las negociaciones y disputas en el orden del “poder social”, especialmente en términos temporales y espaciales.

La fertilidad de este esquema analítico para observar la performance cultural reside, además, en que puede ser pensada de manera recursiva: una intervención de este tipo no solo se articula en su instancia de realización, también perdura reconfigurando y ampliando los sistemas de representaciones colectivas y la caja de herramientas culturales que los actores disponen para actuar. En “el drama social los efectos de la actuación exitosa son perlocutivos. Adicional a la catarsis, está la profundización de los sentimientos y pensamientos, el drama social también crea efectos prácticos” (Alexander, 2009: 53).

En buena medida, nuestra aproximación a las experiencias de *El Siluetazo* y la red de *Arte Correo* está signada por esa intención: describir el modo en que una articulación específica de estos componentes de la performance, realizados en un contexto histórico determinado, configuró una serie de efectos prácticos, y creó recursos de intervención y una herencia cultural que trasciende tiempo y espacio. Bajo estas advocaciones teóricas generales, en lo sucesivo nos proponemos, en primer lugar, reseñar brevemente los casos, dando cuenta de manera sintética de las historias particulares tanto de *El Siluetazo* como de la red de *Arte Correo*. En segundo término, bosquejar algunas interpretaciones analíticas sobre ambas intervenciones performáticas en términos de sus efectos y derivaciones sobre la política, el arte y el ejercicio de la memoria. Por último, sugerimos algunas conclusiones, a manera de aperturas, para pensar las encrucijadas actuales de la relación entre arte y política.

## Breves crónicas de dos sistemas expresivos

### *El Siluetazo*

*Todo funcionaba solo. Cada uno había encontrado  
el modo de ponerse en el lugar del que no está.*

Julio Flores

La experiencia estética y social conocida como *El Siluetazo* o las *Silueteadas*<sup>1</sup> tuvieron lugar entre 1983 y 1984, y crearon una serie de recursos simbólicos y prácticos que se convirtieron en piezas clave del repertorio colectivo de la acción política y cultural hasta nuestros días: la producción participativa de siluetas humanas con el objeto de producir la presencia de aquello que se encuentra ausente, omitido, censurado, perseguido, desaparecido. Su irrupción en la escena pública argentina tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983, en ocasión de la Tercera Marcha de la Resistencia, organizada por las Madres de Plaza de Mayo.

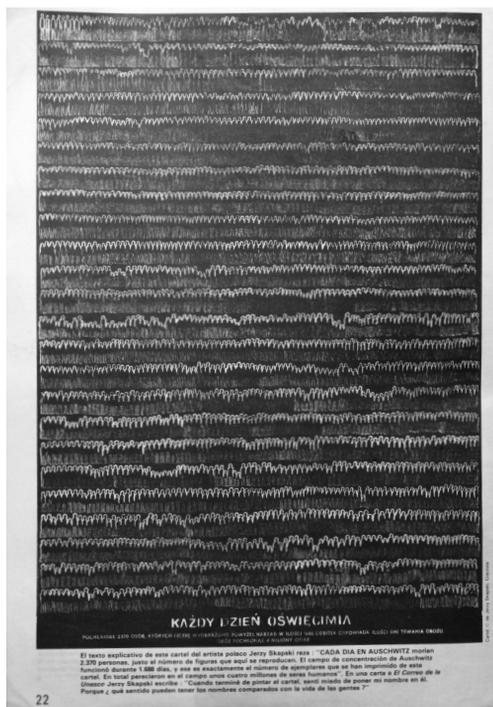
Los creadores de la iniciativa fueron tres artistas plásticos, con compromiso político y cultural en la resistencia al régimen dictatorial: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Alrededor de 1982, se habían propuesto presentar —en el marco del Salón de Objetos y Experiencias, convocado por

---

1 El uso de uno u otro término es, en alguna medida, controversial: mientras el grupo de artistas plásticos que creó e impulsó la iniciativa prefiere la noción de *silueteada*, la palabra *siluetazo* rememora las jornadas inaugurales de la práctica tal como fue nombrada por los participantes. Apuntan Longoni y Bruzzone que se trata “de términos no antagónicos que proponen énfasis distintos: mientras “siluetazo” denomina un acontecimiento histórico preciso, “silueteada” apunta a describir o definir una práctica o una experiencia, la de hacer siluetas que representan a los desaparecidos, que se inició en 1983 y tiene sus prolongaciones hasta la actualidad” (2008: 15). Como ellos, elegimos para este artículo el término *siluetazo*, porque nos interesa enfatizar el aspecto participativo y el modo en que el suceso muestra la imbricación entre arte y política. Es importante, sin embargo, dar cuenta aquí que uno de los creadores de la iniciativa, Julio Flores, ofrece una visión distinta de la cuestión. En una comunicación personal del 22 de noviembre de 2017 observó sobre nuestra elección del término “siluetazo”: “La palabra ‘siluetazo’ deviene de la multiplicidad espectacular, de la cantidad de siluetas, valorándolas por encima de la acción. Magnificando el objeto entronizable que podría ir con firma a un museo. En cambio ‘silueteada’ hace pie en la acción —performativa, si se quiere— de una manifestación haciendo las siluetas, poniendo el cuerpo. Silueteada valoriza la manifestación política, la presencia del manifestante... que no es comerciable. Respondiendo la afirmación de porqué se elige un término, pregunto: ¿cuál definición es más política?” (Julio Flores).

la Fundación Esso, luego suspendido por la guerra de Malvinas— una obra que expresara espacialmente la magnitud de la desaparición de personas. En parte, el disparador de la idea fue un afiche de Jerzy Spasky (ver imagen 1) que dimensionaba los 2370 asesinatos diarios en Auschwitz con la misma cantidad de siluetas. En palabras de Flores: “Esta operación conceptual es la verdadera inspiración de la *Silueteadá*: el dimensionamiento del genocidio. En nuestro caso, lo que hicimos fue el dimensionamiento espacial”<sup>2</sup>

### Imagen 1. Afiche de Spasky



Fuente: archivo personal de Julio Flores.

En agosto de 1983 retomaron la idea y la presentaron a las Madres de Plaza de Mayo, con la intención de convertirla en una intervención pública. La historia de la primera silueteada, de las tres que componen *El Siluetazo*, ha

2 Julio Flores, comunicación personal, 16/10/2017.

sido descripta y analizada en diversos textos y documentos.<sup>3</sup> Se trata de una historia de singular belleza, que va de la aceptación con sugerencias y propuestas de las Madres, a la puesta en práctica de un taller abierto en la Plaza de Mayo para la producción de las siluetas que, al poco tiempo de ser montado, fue tomado por los manifestantes convirtiendo a la propuesta artística—la siluetada—en un hecho político y cultural colectivo: *El Siluetazo*.

## Imagen 2. Siluetazo, 3ª Marcha de la Resistencia, septiembre de 1983



Fuente: Archivo Hasenberg-Quaretti.

---

3 El libro *El Siluetazo*, compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008) puede considerarse como un gran corolario de 25 años de producción y análisis alrededor de, por un lado, esos sucesos inaugurales y, por otro, de la práctica artístico-política de la siluetada. El libro incluye documentos históricos, trabajos de los propios artistas, recupera artículos analíticos escritos en diferentes momentos históricos y producciones especialmente desarrolladas para el volumen. Incluso, puede consultarse allí el documento original con la propuesta de los tres artistas a las Madres de Plaza de Mayo.

*El Siluetazo* fue el acto fundante de un recurso estético que, desde entonces, forma parte del repertorio de la protesta social y de la lucha por los derechos humanos en la Argentina. A esa jornada inicial, llevada a cabo durante la Tercera Marcha de la Resistencia en septiembre de 1983, le siguieron dos, en diciembre de ese año y en marzo de 1984, organizadas ya por el Frente de Derechos Humanos, un colectivo que agrupaba artistas y activistas que cooperaban con las Madres. Lo específicamente fundante de estas intervenciones fue tanto el carácter participativo y de apropiación de la propuesta por parte de los manifestantes, como el impacto político y cultural de la materialización espacial de los desaparecidos o, lo que es el anverso de esta afirmación, la puesta en evidencia de los efectos de la política de genocidio y terrorismo de Estado.

Las siluetas ponían en evidencia eso que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros. Las siluetas horadaban el muro de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la represión que puede sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificador tan frecuente en la posdictadura: “Nosotros no sabíamos” (Longoni y Bruzzone, 2008: 31).

Según Flores, “cada figura debía verse única, múltiple e irrepetible y su procedimiento de realización debía ser socializado rápidamente para que todos participaran de la movilización” (Flores, 2006: 7). Es complejo distinguir en *El Siluetazo* entre actores de la performance social y la audiencia. En los relatos de los artistas que propusieron la intervención aparece con frecuencia la idea de que al poco tiempo de montar el taller y mostrar la técnica de realización de las siluetas, la tarea colectiva ya había sobrepasado cualquier direccionalidad o gestión centralizada. Complementariamente, es posible conjeturar que solo la articulación colectiva hacía posible producir una representación del drama social:

[Toda vez que] son evidentes las dificultades enormes del relato y la representación de los hechos que pueden englobarse en el concepto general de masacres, sean antiguas, modernas o contemporáneas. Pese a tales obstáculos, el intento de narrarlas, describirlas y retratarlas no cesa, y en tales ensayos se utilizan dispositivos discursivos, retóricos o pictóricos de diverso tipo. ¿Cuál es la naturaleza y el origen de aquello que, por brevedad y siguiendo la formulación clásica de

Saul Friedlander, denominamos los límites de la representación? En principio, podría decirse que en las masacres y los genocidios la representación y la interpretación se ven restringidas en comparación con lo que ocurre en el caso de otros fenómenos históricos porque se trata de hechos extremos, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización (Burucúa y Kwiatkowski, 2014: 14).

En la experiencia de *El Siluetazo*, el hecho artístico se independiza de las condiciones que le impone el campo artístico y el sistema de clasificación que le es propio: regresa y se articula al flujo de la vida social, se convierte en un recurso de acción política y cultural. “La dimensión participativa radical de esta práctica promueve la apropiación masiva de una idea o concepto, y de formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen” (Longoni y Bruzzone, 2008: 40). Desde entonces, las siluetas están presentes en la vida política argentina, toda vez que es preciso o bien hacer activa la ausencia de los desaparecidos, o bien interpelar sobre nuevos casos de violencia estatal.

### Imagen 3. Siluetazo en el Obelisco



Fuente: Archivo Hasenberg-Quaretti.

En lo que refiere a la radical experiencia participativa que implicó *El Siluetazo*, significó “una ofensiva de apropiación del espacio urbano para hacer consciente el genocidio llevado a cabo por las Fuerzas Armadas durante la dictadura, (y) a la vez, era una demanda de justicia a partir de una intervención en el espacio público” (Longoni y Bruzzone, 2008: 238-239). Pero, por otro lado, la socialización de los instrumentos de trabajo, el espacio de libertad y producción colectiva, y la presentación pública de la denuncia “fue sentida en la plaza como anuncio de la que debía generar la democracia” (Amigo, 2008: 219). Un anuncio que parece replicarse cada vez que, en los últimos 35 años, una silueta es dibujada en el espacio público para poner el cuerpo de un desaparecido.

## **Arte Correo**

Graciela Gutiérrez Marx, en su libro *Arte Correo: artistas invisibles en la red postal* sostiene que “es difícil señalar el momento en el cual la correspondencia artística se volvió arte de correspondencia y más incierto aún decir cuándo, cómo y dónde nació el *mail art*” (Gutiérrez Marx, 2010: 98). Lo cierto es que diferentes artistas durante las primeras décadas del siglo xx utilizaron piezas postales intervenidas artísticamente, que hoy podemos considerar como antecedentes del *Arte Correo*. Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Marcel Duchamp y Francis Picabia son algunos de los precursores.

Estas primeras experiencias postales de los futuristas y dadaístas son retomadas por los artistas de Fluxus en la década de 1960, en un contexto donde los medios de comunicación de masas comienzan a ser empleados por los artistas en sus obras. Hacia mediados de la década de 1950, Ray Johnson comienza a enviar sus *moticos* por correo postal a diferentes destinatarios dentro de la ciudad de Nueva York. En 1962 crea la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York (NYCS), con la que conforma una red internacional de artistas que interactúan a partir de diferentes propuestas a través del correo postal.

En 1963, Robert Filliou formula el concepto de “red eterna” (*eternal network*), con el cual, según Belén Gache, “más que remitirse a un particular circuito de arte, Filliou se refería, de manera general, a una forma de contacto humano, haciendo hincapié en la comunidad, en el diálogo, en el

intercambio y el pluralismo de ideas. La Eterna Red encontró en el sistema de distribución del arte correo una infraestructura ideal" (Gache, 2005: 22).

La utópica propuesta de Filliou buscaba expandir los límites del arte, anular la distinción entre artistas y no artistas, discípulos y maestros, para llegar a una obra colectiva y plural. Este espíritu inclusivo y colaborativo resultó ser una gran influencia para muchos artistas de todo el mundo que compartían ese rechazo por el arte elitista e individualista, proyectándose en muchas propuestas de *Arte Correo*. Según John Held Jr., la gran expansión del arte correo se da:

Cuando Johnson y Marcia Tucker, directora del Museo Whitney de Arte Americano, organizaron una exposición de la New York Correspondence School of Art en este museo, en el otoño de 1970. La muestra consistía en cualquier envío que los corresponsales de Johnson le remitieran, sin ningún requisito más que mandaran las obras al museo Whitney (Held, 1990).

Durante la década de 1970, este tipo de experiencias expositivas se replicaron en diferentes espacios y poco a poco se fueron estableciendo patrones para la exhibición del *Arte Correo* que actualmente se siguen respetando: la aceptación y exhibición de todos los envíos, la inexistencia de jurados y premios, la condición de no devolución del material recibido, el principio de no comercialización de las obras y el compromiso de enviar una devolución personalizada por correspondencia (en la actualidad, también vía correo electrónico).

En este contexto, se empezaron a multiplicar diferentes propuestas que empleaban algunos elementos postales, como estampillas, sellos, postales, encomiendas, telegramas, etcétera. También comenzaron a aparecer publicaciones periódicas que difundían convocatorias, eventos, listas de participantes e información en relación con el *Arte Correo*. En 1982, a veinte años de la creación de la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York (NYCS), se publica el Primer Manifiesto Internacional del *Arte Correo*, del que transcribimos un fragmento:

El ARTE CORREO es un medio de comunicación, ello significa transmitir información a una o más personas dirigida a un tiempo a lo privado, como a lo social. Nació para oponerse al arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes del arte y

críticos que han estado siempre mortificando —y están hoy mortificando—, reprimiendo y limitando la investigación artística en función del rédito económico que le pueda devengar. El ARTE CORREO se ha desarrollado y cambiado en sí mismo y ello ha sucedido gracias a la cooperación de cientos de artistas rebeldes que lo han transformado en un nuevo mundo artístico, social y cultural. Los medios utilizados por el *mailart* (que son su lenguaje también), semejan a un ataque cotidiano: deben vencer (con los cohetes del correo y la cabeza llena de fantasía) la estupidez, hipocresía, herejía, idealismo, ideología, anarquía moral, nacionalismo, religión, política y mercado cultural. Todo ello se realiza manipulando los materiales producidos por el imperio de la tecnología, incluyendo sus lenguajes ocultos, tótems y tabúes.<sup>4</sup>

Escrito en 1982, el Manifiesto deja en claro los principales lineamientos del *Arte Correo* que hoy en día siguen vigentes. Sin embargo, cabe aclarar que en los últimos tiempos, estas premisas no siempre se han mantenido, y surgieron prácticas que atentan contra un principio fundante del *Arte Correo*: la oposición abierta al sistema oficial del arte. Así, hoy podemos encontrar archivos enteros de *Arte Correo* en venta en espacios oficializados para el arte.<sup>5</sup>

Con respecto a la práctica del *Arte Correo* en América Latina, señala Clemente Padín:

Fue a partir del [...] “Festival de la Postal Creativa” —primera exposición documentada de Arte Postal en Latinoamérica— que el movimiento se dinamiza y las grandes muestras comienzan a sucederse, sobre todo en la Argentina a partir de la “Última Exposición Internacional de Arte Postal” realizada por Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo, en la Plata, 1975, y en el Brasil con la “Primeira Exposição Internacional do Arte Postal” organizado por Paulo Bruscky e YpirangaFilho en Recife, Pernambuco, 1975 (Padín, s/f, en línea).

---

4 “Primer Manifiesto Internacional en el 20 aniversario de la Escuela de Arte por Correspondencia”, reproducido en *Revista Hoje Hoja Hoy*, año 1, n° 1, La Plata, enero-febrero de 1985, p. 2 (mayúsculas en el original).

5 En 2015, en la Feria ArteBa, se vendieron archivos de Graciela Gutiérrez Marx, sobres vacíos sellados por Edgardo Antonio Vigo catalogados por el galerista como obras gráficas, sin saber de su participación activa y fundamental en el *Arte Correo*.

Durante el tiempo que duraron las dictaduras latinoamericanas, muchos artistas fueron perseguidos, amenazados y detenidos. En ese contexto, el *Arte Correo* funcionó como canal de denuncia y vinculación con artistas de otros continentes. Bajo la opresión, se desarrollaron nuevas tácticas que iban desde la denuncia abierta a los mensajes crípticos, desde las firmas apócrifas hasta las cartas anónimas. Como señala Gutiérrez Marx: "La correspondencia fue controlada y también violada por los Servicios de Inteligencia, que tenían sus personeros trabajando en las oficinas de Correo Central" (Gutiérrez Marx, 2010: 152).

Basta citar algunos ejemplos para comprender el clima represivo y agobiante que dominó la escena latinoamericana y que afectó en forma directa a muchos artistas postales. Durante 1976, en Brasil, es clausurada la II Esposizione Internacional de Arte Postal y detienen a sus organizadores. Durante el mismo año, en la Argentina tiene lugar la desaparición de Abel Luis Vigo, "Palomo", hijo del artista postal Antonio Edgardo Vigo. En Uruguay, entre 1977 y 1982, los artistas postales Clemente Padín y Jorge Caraballo son detenidos y torturados.

Durante los década de 1980 se crean a nivel mundial y regional diferentes asociaciones y grupos vinculados con el arte postal. La red se sigue expandiendo y muchos artistas se suman a los intercambios postales. En la Argentina, en 1996, Fernando García Delgado da inicio a un proyecto participativo denominado *Vórtice Argentina*, plataforma desde la que se empiezan a generar diferentes actividades y convocatorias tendientes a difundir estas prácticas. Una de ellas fue la iniciativa de establecer el 5 de diciembre como el "Día del *Arte Correo*" en la Argentina, tomando la fecha de la *Última Exposición Internacional de Arte Correo* organizada por Edgardo Vigo y Horacio Zabala en la Galería Arte Nuevo, en 1975.

En esta aproximación al *Arte Correo*, nos interesa particularmente recuperar el trabajo del artista platense Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), quien tuvo una extensa trayectoria en el mundo artístico como editor de revistas, artista visual, poeta experimental, xilógrafo autodidacta, arte-correísta, creador de objetos inútiles, crítico y ensayista. Su concepción del mundo no tenía márgenes en el papel, ni límites espaciales en los objetos, su desarrollo se produjo bajo el movimiento y la búsqueda permanente de nuevas formas e intercambios comunicativos. La potencia vanguardista del arte como praxis vital, haciéndolo así, una máquina de

perfecto funcionamiento con sus diversos engranajes: el conocimiento, la práctica artística y la vida.

#### **Imagen 4. Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997. MAMBA, 2016**



Fotografía: Alesia Gervasi.

Vigo organizó nuevos modos de acción en el arte político durante la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. Su obra, en el mero sentido de “obrar” en este período, es inconmensurable, de fuerte compromiso social y sensibilidad. Vigo utilizó al *Arte Correo* para comunicarse, alertar e informar acerca del horror y las condiciones en las que se vivía durante la dictadura argentina.

Haciendo una breve retrospectiva de su extensa trayectoria, encontramos en ella una pieza clave de la historia del *Arte Correo* en la Argentina. En 1955 funda el grupo Standard'55, con Osvaldo Gigli y Miguel Ángel Guereña, con el que envía pequeñas ediciones artesanales por correo. Entre 1971 y 1975 edita la revista *Hexágono '71*, otra publicación dedicada a la teoría y

la poesía experimental. Paralelamente, intensifica su actividad a través del correo, transformándose en un referente de este tipo de creaciones en América Latina. Como consignamos previamente, junto a Horacio Zabala organiza la *Última Exposición de Arte Correo*, en 1975, que en realidad es la primera que se presenta en nuestro país.

Al mismo tiempo, su producción da cuenta de los conflictos políticos de esos años. En la revista *Hexágono '71* aparecen numerosas referencias a los acontecimientos que anteceden la llegada de la dictadura militar de 1976: uno de ellos registra la Masacre de Trelew, otro connota el creciente clima de cercenamiento a la libre expresión con una faja de papel que impide abrir la revista y sobre la que se lee "autocensurado".

En 1973 realiza una obra colectiva con Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Perla Benveniste y Eduardo Leonetti para el Cuarto Salón de Artistas con Acrílicopaolini titulada *Proceso a nuestra realidad* (1973), más conocida como *Ezeiza es Trelew*. Esta consistía en un muro de ladrillos que atravesaba una sala del Museo de Arte Moderno, cubierta con afiches en los que aparece una imagen de los acontecimientos de Ezeiza y los rostros de los militantes fusilados en Trelew, sobre la que se lee la frase "Ezeiza es Trelew", más una gota de sangre confeccionada en acrílico que los espectadores podían colgarse del cuello.

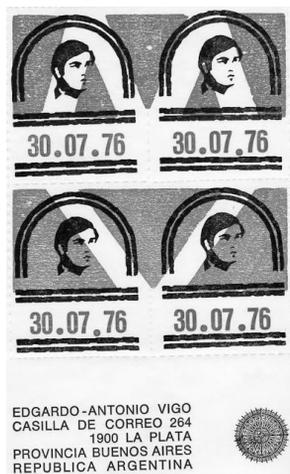
Antes de eso, entre 1968 y 1969, Edgardo Antonio Vigo da a conocer un manifiesto:

[Que] presenta una sintética plataforma de intervención donde condensa las formulaciones en conflicto de un arte "tocable", "con errores" y "contradictorio", centrado en la participación lúdica del espectador y en el cuestionamiento de la permanencia que la obra funda en su clausura material como objeto destinado a la contemplación (Davis, 2005: 57).

Durante la década de 1970, el intercambio y la comunicación a distancia tienen como protagonistas la circulación de poesía visual, grabados, postales, publicaciones escritas a máquina. Inicios de juegos postales que hicieron partícipes al receptor del sobre intervenido con sellos, bajo consignas e inscripciones que detallaban a quién debía ser enviado. Se tejía así una gran red de intercambio que disuelve, en el transcurso de sus pasos, la figura de autor en el arte postal, al pasar de mano en mano el mismo sobre.

En efecto, en el *Arte Correo*, la "obra" no puede entenderse fuera de su circulación. El correo, es sabido, no constituye en esta práctica un mero medio de transporte. Por el contrario, la obra de *Arte Correo* aparece atada a su circulación postal: el hecho de que deba recorrer una determinada distancia es parte de su estructura y opera, en tal sentido, condicionando la materialidad y el formato de la pieza.

### Imágenes 5a y 5b. Edgardo Antonio Vigo Set Free Palomo



Fuente: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

El 30 de julio de 1976, el hijo de Edgardo A. Vigo, Abel Luis (Palomo), fue secuestrado de su domicilio por un grupo armado. Tenía 19 años: aún se encuentra desaparecido. Ese mismo año edita una tarjeta postal con la leyenda "Mi cara es tu máscara, tu cara es mi máscara". La presencia del cuerpo ausente en la postal inscribe una huella que solo la materialidad del papel puede denotar, que se afianza en el transcurso del tiempo y en su pasaje clandestino en épocas de censura.

Desde 1980, su actividad como artecorredista se intensificó y produjo, junto a Graciela Gutiérrez Marx, bajo la firma G.E.MARXVIGO. Durante ese tiempo, Vigo realizó un sello personal bajo la inscripción "SET FREE PALOMO". Sobre el final de la dictadura, en noviembre de 1983, realizó la acción *Siembra de 30.000 semillas de amor*, en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Lo acompañaron en esta intervención familiares de otros desaparecidos. Ya en democracia, participó de múltiples eventos y convocatorias por la paz y por la producción de la presencia de su hijo Palomo.

## **Producción de presencia, intervención del espacio y política del arte**

Nos interesa recuperar tres órdenes de cuestiones o registros que, desde nuestra perspectiva, atraviesan ambas experiencias, permiten pensarlas en el sentido de performances culturales y se configuran, también, como aperturas para reflexionar la relación, siempre crítica, entre arte y política. En primer término, las cuestiones referidas a la representación de lo ausente, sea este un cuerpo o la misma posibilidad de la expresión libre, como ejercicio de interpelación del presente. En segundo lugar, el sentido de la apropiación del espacio público mediante intervenciones artísticas que se piensan a sí mismas más allá de las fronteras del campo artístico; aún más: que discuten la misma existencia de esos límites. Por último, el hecho de que ambas experiencias recurren a la gráfica, como recurso específico de intervención cultural.

Con mayor crudeza o de manera menos evidente, ambas experiencias ponen en juego la diada *presencia/ausencia*, montando sobre ella no solo una crítica social específica, sino especialmente un envite a la acción y a la práctica. Al hacerlo, producen una fuerte interpelación sociocultural

al presente en el que emergen, pero, también, la instalan en el proceso histórico, al convertirse en recursos mnemónicos perennes del repertorio de acción política y cultural. En los términos de Alexander, se configuran como medios específicos de producción simbólica en tanto sistemas expresivos (como el propio Aguerreberry describió el procedimiento de las siluetadas), al tiempo que ingresan de pleno derecho al sistema de representaciones colectivas.

En *El Siluetazo*, la operación de presentificar lo ausente es evidente y cruda: la silueta, con o sin nombre y referencia, explicita el cuerpo. Las líneas de la silueta marcan un vacío y ante el *horror vacui* no es posible la indiferencia. Rememora Julio Flores:

El microcentro se llenó de las imágenes. En una esquina, policías bajados de un Falcon quisieron arrancar las figuras gritando que “las siluetas nos miran” y fueron enfrentados por los militantes que estaban pegando los papeles y dos Madres que los acompañaban: “Ese que estás arrancando es mi hijo”, fue el grito de resistencia (Flores, 2006: 8).

*El Siluetazo* puede entenderse así como un dispositivo político de producción de presencia, entendiendo “la palabra ‘presencia’, en este contexto, como una referencia lo espacial. Lo que está presente para nosotros [...] está frente a nosotros, al alcance de y tangible para, nuestros cuerpos” (Gumbrecht, 2005: 31). Producir la presencia implica hacerla tangible mediante efectos de proximidad e intensidad.

En las prácticas del *Arte Correo*, el ejercicio de la producción de presencia es subterráneo: se trata de utilizar medios silenciosos para hacer oír la potencia de una voz que denuncia. Por las vías oficiales del correo viajan expresiones contundentes, ejercicios de libertad y creatividad que intentan escapar de la censura, desafiándola.

Pero ese desafío no viaja solo en el interior del sobre. En 1979, Vigo junto a Graciela Gutiérrez Marx, escriben “Acuse de recibo”, un breve texto en el que proponen una “filatelia marginal creativa y paralela” y señalan:

El uso y la función no determinan la marginalidad de la estampilla creativa sino su trasgresión flagrante al Reglamento de que hacen gala las Administraciones de Correo, como a la catalogación que rige las colecciones filatélicas tradicionales. Por su violación de origen, la estampilla creativa, nace del propio magma marginal y se segrega definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales (G. E. Marx Vigo, 1979: 4).

Se trata de hacer presente la ausencia de libertad al desafiar, incluso, las normativas obvias de la red postal. En su contenido, viajan los cuerpos contenidos dentro de los hogares, los talleres, las prisiones. En ese rastro sobre el papel y el sobre, emergen cuerpos a los que se les obtura la escena pública.

En efecto, el *Arte Correo* implica una toma de posición en el espacio público, dado que utiliza medios oficiales y recursos estatales para circular y expandirse. Ante la posibilidad cercenada de hacerse presente en las calles y las plazas, los artecorreístas encontraron en su red un modo específico de resistencia y acción. En *El Siluetazo*, como describimos antes, la toma del espacio público es crucial para su constitución como práctica performática.

En ambos casos, esta irrupción en la esfera pública se acompaña, además, de una propuesta política en el interior del mismo campo artístico. Sumarse a la escena pública, implica descentrar y discutir los límites de la práctica artística. En primer lugar, en ambas experiencias la obra se extiende de sus límites, se convierte en obra en movimiento, que circula: para el *Arte Correo*, la obra se considera tal solo dentro del circuito del Correo Postal; las siluetas son obra colectiva, que se replican y aparecen en múltiples plazas y paredes.

En segundo término, también ambas intervenciones públicas discuten y ponen en crisis la idea de autor, la noción de propiedad de las obras de arte cuando estas se funden en el torrente de la acción política y cultural. En el *Arte Correo*, un ejemplo de esto es la práctica del *Add And Pass*: un sobre que pasa por varios buzones, en cada uno recibe intervenciones e inscripciones y suma así huellas que van componiendo una obra colectiva, cuya incidencia siempre supera los alcances de una autoría individual. *El Siluetazo* es un acontecimiento en sí mismo, especialmente por su configuración participativa. Los artistas autores de la idea defienden esta misma posición, pero más allá de eso, es posible conjeturar que la incorporación de la práctica de las siluetadas al acervo de recursos de la acción colectiva argentina se funda, precisamente, en su origen democrático, democratizado y democratizante. La autoría se perdió en aquellas intervenciones originarias, sobrepasada por la acción colectiva del público y su manifestación.

Tanto el *Arte Correo* como las siluetadas continúan hoy ejercitándose. Actualmente hay diversas convocatorias para el arte postal, pero significativamente continúa siendo un espacio donde, entre otras manifestaciones, la preocupación por la crítica social y cultural se mantiene constante,

como cada convocatoria emitida para traer al presente el 24 de marzo de 1976 por diversos artecorréistas, a partir de la vuelta de la democracia.

El recurso de las siluetas ha sido traído a la escena pública una y otra vez desde 1983. No se trata solo de utilizar siluetas para significar a las víctimas de dictadura cívico-militar iniciada en 1976; su uso ha trascendido para denunciar cada nuevo caso de violencia y terror institucional. En 2017, el caso Santiago Maldonado también las actualizó (ver imagen 6) y en ese hecho, esta representación, permite tender puentes históricos, actualizar el sentido crítico y hacerviva la memoria. Como afirma Huyssen:

No requiere de mucha sofisticación teórica ver que toda representación (ya sea hablada, escrita, en imágenes o en sonidos grabados) se basa en la memoria. La *re*-representación siempre viene después [...] o es que el pasado simplemente esté en la memoria, sino que se lo debe expresar para que se vuelva parte de ella (Huyssen, 2014: 15).

### **Imagen 6. Silueta de Santiago Maldonado frente a las puertas de la Quinta de Olivos, 21/10/2017**



Fuente: Captura de pantalla, cobertura audiovisual, canal C5N.

Nos interesa destacar un último punto que atraviesa a ambas expresiones: su elección predominante del arte gráfico como medio expresivo. En múltiples experiencias, la gráfica ha emergido como un recurso potente de voz ante el silencio o, en otras palabras, de herramienta para dar voz a quienes se les ha impedido hablar. Producir un sello para gritar por la libertad del hijo desaparecido, inspirarse en un afiche para dotar a miles de un recurso gráfico y político de valor inconmensurable: en síntesis, crear sistemas expresivos contundentes, que trascienden el tiempo y se incrustan en los espacios críticos de la disputa cultural.

## Aperturas

Las experiencias recuperadas y revisadas en este trabajo requieren pensar a toda intervención artística en el espacio público en términos políticos y culturales. En este sentido, entendimos que podían ser reflexionadas como performances sociales, actos de presentación y espacialización de situaciones sociales específicas. A la inversa, estas experiencias también permiten pensar una noción de performance que no esté asociada al puro acto inmediato de representación, sino que expande la temporalidad de sus efectos y la exime de la condición efímera.

En efecto, el *Arte Correo* y *El Siluetazo*, observados bajo estas advocaciones, muestran que las performances culturales bien pueden estar abiertas a atravesar el tiempo y el espacio, expandiendo sus efectos y alcances más allá de su contexto específico de producción. Para hacerlo, se engarzan en la memoria, entendida como práctica y operación social que requiere no solo de texto y discurso, sino, sobre todo, de imagen y gráfica. Como advierte Didi-Huberman:

Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación. Por eso, cada vez que abrimos un libro [...] quizá deberíamos dedicar algunos segundos a reflexionar en las condiciones que hicieron posible el sencillo milagro de que ese texto se encuentre ahí, frente a nosotros, para que llegara hasta nosotros. Existen tantos obstáculos. Tantos libros y bibliotecas han sido quemados. Y, asimismo, cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar

en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición (Didi-Uberman, 2012: 17).

Nuestra conjetura es que las condiciones que impidieron la devastación de estos sistemas expresivos no son otras que su carácter colectivo y participativo. En su vocación por expandir las fronteras del campo artístico y enlazarlo fuertemente con los procesos sociopolíticos, logran hacerse imperecederos: hacia adentro, como desafío a las convenciones y reglas propias del campo artístico; hacia afuera, como recurso contundente y perenne del repertorio de la acción política y cultural. Ambas cuestiones los mantienen poderosamente vivos.

## Bibliografía

- Alexander, Jeffrey (2009). "Pragmática cultural. Un nuevo modelo de performance social". *Revista Colombiana de Sociología*, n° 24, pp. 9-67.
- Amigo, Roberto (2008). "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos". En Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo, *El Siluetazo*, pp. 203-251. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (2015 [1947]). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otras obras*. Buenos Aires: Godot.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Davis, Fernando (2005). "Edgardo Antonio Vigo y la comunicación a distancia". En García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (comps.), *El Arte Correo en Argentina*, pp. 57-59. Buenos Aires: Vórtice Argentina.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Flores, Julio (2006). "La imagen y el signo". En *Siluetadas 83/84. Una gesta popular*, catálogo de la muestra homónima. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Gache, Belén (2005). "Arte Correo: El correo como medio táctico". En García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos (comps.), *El Arte Correo en Argentina*, pp. 15-47. Buenos Aires: Vórtice Argentina.

- G.E. Marx Vigo (1979). "Acuse de recibo". Disponible en [http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte\\_correo/acuse\\_de\\_recibo.html](http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/acuse_de_recibo.html)
- Gumbrecht, Hans (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez Marx, Graciela (2010). *Arte Correo: Artistas invisibles en la red postal*. Buenos Aires: Luna Verde.
- Held (Jr.), John (1990). "Three Essays on Mail Art". Disponible en: <http://www.merzmail.net/held.htm> (consultado el 20/11/2016).
- Huyssen, Andreas (2014). *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en una cultura amnesia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008). "Introducción". En Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo*, pp. 5-59. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Padín, Clemente (s/f). "El arte correo en Latinoamérica". Disponible en <http://www.merzmail.net/latino.htm> (consultado el 9/12/2016).
- Taylor, Diana (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (eds.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 7-30. México: FCE.



## El drama social en las performances del tango (2001-2015)\*

Tomás Calello\*\*

---

### Las performances de tango, los unipersonales y otras estéticas emergentes del campo teatral luego de la crisis

**E**n el contexto de la crisis social y política de 2001, emergió un conjunto de manifestaciones escénicas como el teatro comunitario y las performances del tango, como un subsistema teatral diferenciado a partir de la relación de los textos con un público determinado, con el campo teatral y con el referente social como el destinatario significativo de las obras (Pelletieri, 2008). Tanto el teatro comunitario como las performances del tango conformaron una dimensión estética que acompañó a las manifestaciones sociales y políticas en el devenir y resolución de la crisis de cohesión social. Este subsistema teatral (en el que podemos encontrar otras expresiones performáticas) se diferencia de los subsistemas confor-

---

\* Este artículo está basado en mi tesis de doctorado: "Crisis, reconstitución del sujeto y ficcionalidad en el teatro comunitario y las performances del tango 2001-2014" (UBA, 2015) y en el libro de mi autoría *Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*, de la Editorial Biblos, Buenos Aires, 2017. (Modifiqué presentación original)

\*\* Tomás Daniel Calello es doctor en Ciencias Sociales por la UBA. Docente e investigador de la UNGS y la Untref, especializado en teorías de la cultura, teorías performáticas, metodologías de investigación e historia social del tango.

mados por el teatro independiente, el teatro oficial y el teatro comercial (Proaño Gómez, 2005).

Desde fines de la década del noventa y, en mayor medida, en el contexto de la crisis de 2001, se desarrollaron junto con el teatro comunitario propuestas escénicas que si bien recuperaban como motivo el referente social, incluyeron o fueron acompañadas por nuevas escenificaciones que colocaban en el centro de sus propuestas teatrales las perspectivas de los actores que sufrían y elaboraban la crisis social. De esta manera, cobraron relevancia géneros como el *stand up*, los espectáculos unipersonales (Trastoy, 2004) y el psicodrama, que utilizan como recursos expresivos principales los monólogos y soliloquios. El desarrollo de estas nuevas dramaturgias que contaban con pocos recursos y actores no se debió (al menos exclusivamente) a la crisis económica y a la carencia de medios. Fueron el resultado de elecciones estéticas que intentaban dar respuesta a la crisis de sentido en que había quedado sumido el teatro nacional desde fines de los años ochenta y, con ella, a la crisis de identidad que experimentaban las clases medias (tradicionalmente consumidoras del teatro) como resultado de la transformación de sus pautas culturales y de consumo. Beatriz Trastoy planteó que los primeros años del nuevo siglo se caracterizaron por una notable proliferación de espectáculos de un solo intérprete (Trastoy, 2004) y que dicha proliferación no obedeció a razones estrictamente económicas, sino más bien de índole estética e incluso existencial. Carlos Belloso, de *Los Melli*, consultado al respecto sostuvo:

Es la gloria y la depresión juntas. Todas las miradas puestas en uno son, al mismo tiempo, un peso grande y una elevación hacia un estado de gracia... El unipersonal es una búsqueda de mí mismo, me permite indagar sobre mis obsesiones. Me permite investigarme. Siempre recomiendo a los actores que hagan unipersonales. Un actor tiene que pasar por ese lugar. Aunque actúe en distintos personajes hay algo que se repite en todos (citado por Trastoy, 2004: 101-116).

El dramaturgo Mauricio Kartún coincide en que el unipersonal, con su recurso principal, el soliloquio, implicaba una búsqueda de sentido en el nuevo contexto. Al pensar en el pasado reciente Kartún afirmaba:

La espera, la falta de sentido y/o estructura fueron las metáforas más fuertes con que la forma teatral expresaba la realidad y operaba sobre ella, el monólogo, con su angustioso mecanismo de palabra sin respuesta, de pavorosa soledad relatada, aparece hoy como el tropo más actual, más elocuente sobre los tiempos que corren. Provocador y efectivo, vuelve al teatro en múltiples formas: hasta el más crudo monólogo literario ha sido incorporado hoy a la dramaturgia y los directores—siempre ansiosos de emociones nuevas—le han encontrado formas estéticas posibilitadoras (citado por Trastoy, 2004: 101-116).

Los espectáculos unipersonales con los recursos dramatúrgicos que los caracterizan —en especial los soliloquios y monólogos—, si bien se incrementaron luego de la crisis, contaban con un importante desarrollo desde la década del ochenta. Si la explicación exclusiva de su revitalización durante la última década no fue la carencia de recursos, Beatriz Trastoy se preguntaba, en el contexto de la crisis, cuáles eran las estrategias productivas que caracterizaban a estas formas de expresión teatral desde un punto de vista sintáctico y semántico, y a qué hipotéticas demandas y necesidades de los espectadores respondían (Trastoy, 2004). Se pueden interpretar los espectáculos unipersonales como un medio de reconstituir al “yo” en el marco de un “ello” (Giddens, 1997) y como una relación particular entre las narrativas autobiográficas, las visiones del “sí mismo” y la presentación de las personas en sociedad.

El unipersonal, como planteaba Trastoy, constituye una de las perspectivas autobiográficas existentes, junto con otras presentes en diversos campos, como las autobiografías noveladas en la literatura, las historias orales y de vida en las ciencias sociales, en la danza, la música y en las performances multimediales. Dentro de los unipersonales, que alcanzaron un importante desarrollo como relatos de impronta autobiográfica luego de la crisis social, se destacan, en este contexto, el *stand up* villero, en el que sus protagonistas ofrecen soliloquios humorísticos acerca de su situación de exclusión y marginalidad social frente a distintos auditorios. A su vez, el análisis de algunos monólogos que se desarrollaron con la crisis social ilustra otras formas artísticas de reconstitución cultural y política de los sujetos en un marco simbólico específico. En el caso de la dramaturgia, publicaciones como *Sólo Monólogos* (2002) de varios autores o *El pasado es un animal grotesco* (2002) del grupo Marea y otros grupos literarios

autogestivos que surgieron durante el período de la crisis muestran en sus relatos la presencia de la perspectiva autobiográfica como una marca de época, a la que la crisis y su desarrollo le imprimieron características colectivas específicas.

En los textos y representaciones teatrales de Mariano Pensotti y del grupo Marea, la consideración sobre el efecto que el pasado tiene sobre el presente y su relación con la vida cotidiana se torna crítica (o reflexivamente grotesca) al apelar a un manejo de la temporalidad de los personajes, y de sus circunstancias históricas y políticas, mediante recursos narrativos y retóricos diversos (Calello, 2015).

El tango puede ser analizado en las dimensiones performáticas de restauración, identificación y prefiguración (o "causalidad figural" si retomamos la visión de Auerbach-White) para los distintos momentos históricos y, en particular, para el abordado en este artículo. Todas ellas remiten tanto a relaciones temporales (pasado, presente y futuro) como psicológico-sociales (memorias, identificaciones y proyecciones) que pueden ser empleadas para analizar las prácticas culturales del tango. A estas dimensiones diacrónicas y psicológicas debemos agregar las emergencias y elaboraciones que el tango produjo a partir de sus legados, y de la variedad de sus identificaciones y ocultamientos sociales.

Las performances del tango que serán abordadas también presentan en sus espectáculos una impronta autobiográfica que, si bien es tradicional en el género, permitió una identificación individual y grupal en el contexto de la crisis y durante los años siguientes. En los casos seleccionados, la reinscripción de las biografías y de los testimonios tiene lugar en una perspectiva de recuperación o resurgimiento del tango, como identificación con un pasado común, pero con la acechanza (siempre presente como legado) de su muerte (Pujol, 2000). Si bien se trata de un género tradicional, la elaboración escénica que de él hicieron sus performers y las condiciones de producción social (desde las peñas y milongas de tango hasta sus presentaciones públicas) se diferencian claramente del desarrollo de un circuito teatral remanente que mantuvo a distintos géneros, incluido el tango, bajo una finalidad netamente comercial y conservadora.

## El tango como performance o la vida es una milonga

*El mito es un habla elegida por la historia:  
no surge de la "naturaleza" de las cosas.*

Roland Barthes

El tango, en sus diversas manifestaciones artísticas y sociales, viene cobrando relevancia desde hace más de tres décadas, cuando se produjo durante la década de 1980 la irrupción en Europa y los Estados Unidos del grupo de baile Tango Argentino. Pero fue durante las dos últimas décadas cuando se verificó un crecimiento importante de academias, de milongas de tango y de un circuito turístico asociado a su difusión. Este fenómeno convoca a jóvenes y a una variable afluencia turística que concurre a los espectáculos de tango. En los espectáculos de tango con mayor producción no se propicia una renovación de los repertorios o propuestas, sino que se privilegia "una experiencia con el tango".

Durante la década de 1990 se destacan los efectos culturales del capitalismo tardío a nivel global sobre las subjetividades urbanas que acompañaron otras manifestaciones políticas, culturales y tecnológicas que tuvieron lugar en la ciudad. La intensificación de las prácticas vinculadas al tango, especialmente luego de la crisis de 2001, como reza el título de un CD del grupo de tango electrónico Gotan Project, dieron lugar a "la revancha del tango" o a su resurgimiento en relación con su aislamiento anterior en un contexto urbano e histórico en el que predominaban otros géneros. De esta manera se revitalizaron y fueron emergiendo diversos sitios donde se baila y se enseña a bailar tango: clubes de barrio, escuelas e institutos dedicados a su enseñanza y difusión, que incluyen muchas veces el canto, el desarrollo de orquestas juveniles y otras manifestaciones vinculadas a su práctica como las peñas de cantores de tango. Su difusión se vio acompañada, además, por el desarrollo de organizaciones de la sociedad civil (ONG). Un sector juvenil —antes reacio al tango—, se ha volcado hacia el tango al concurrir a estos lugares y, especialmente, a las milongas ubicadas en los distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires. A esto se suman diversas publicaciones, espectáculos y estudios de distinta índole relacionados con el tango, además de programas de televisión, radiofónicos y varias reediciones de la industria discográfica. Entre estas últimas se destacaron las del Grupo Clarín y las de sellos como EMI y Víctor, que

durante los años sesenta habían desplazado al tango para dar lugar al desarrollo de la creciente demanda de rock. También se verificó el desarrollo de un sector industrial, comercial y artesanal (aunque incipiente) vinculado a la producción de calzado y vestimenta de tango.

Los fenómenos de globalización cultural —a los que el tango, a decir verdad, nunca fue ajeno desde sus orígenes— incidieron sin duda para intensificar su práctica. La desintegración de las fuentes de identidad que conformaron a la sociedad argentina, en particular a sus clases medias y populares durante las décadas de 1980 y 1990, las modificaciones en las relaciones de género y en los medios de comunicación generaron la emergencia de otros valores en el contexto del neoliberalismo. La privatización y mercantilización de los espacios públicos, vinculados a la conformación de las subjetividades urbanas, intensificaron y promovieron la fragmentación de sus manifestaciones más características. El tango apareció entonces como un medio disponible, entre otros, de reconstitución de las subjetividades ciudadanas, en las que coexisten distintas temporalidades y valores asociados a sus diversas manifestaciones. Entre dichas manifestaciones, se destacan sus escenificaciones urbanas (por medio de obras de teatro, *shows* y performances), las milongas y los circuitos turísticos vinculados a los consumos culturales de la ciudad. Esto tuvo lugar en un marco de la dualización de la Región Metropolitana, a la que las manifestaciones culturales no le son ajenas, en donde coexisten circuitos vinculados al turismo (que no alcanzarían a conformar una industria cultural) y otros que forman parte de una ciudad residual a los centros financieros y comerciales. Entre ellos aparecieron nuevas formas de experimentar las vivencias urbanas a través del tango, en particular por medio del baile, la música electrónica y, en algunos lugares, como medio de protesta (Calello, Fritzsche y Suárez, 2011).

Si bien la fragmentación social y urbana constituyó uno de los motivos de este renacimiento, a partir del cual se intentan recomponer sociabilidades, el descentramiento del sujeto propio de la cultura posmoderna aparece como otra de sus fuentes. Las representaciones actuales del tango (danza, teatro, performances) y otras manifestaciones estéticas y políticas de la posmodernidad se hallan vinculadas tanto con la fragmentación social (Harvey, 2004) como con una “economía política de la pasión” a nivel global (Savigliano, 1995) que sostiene el orden colonial o poscolonial. La idea de un renacimiento del tango se encuentra también presente,

como creencia explícita y subyacente en sus protagonistas actuales, en el nombre de algunas milongas, como la del Resurgimiento, de Paternal, en las letras de algunos tangos nuevos como “Vuelve el tango”, del grupo La Guardia Hereje o en el citado *La revancha del tango*, de Gotan Project, entre otros. La primacía del baile y de las manifestaciones escénicas se vio también acompañada por un resurgir de peñas de cantores de tango, de letristas y orquestas juveniles y por una diversificación de sus prácticas. En el contexto regional, se destaca desde hace una década la aparición y desarrollo de los Encuentros Tangueros del Interior (ETI), en los que se reúnen cientos de practicantes de tango de todo el país y de otros países, para celebrar milongas, asados y seminarios conjuntos en un marco de encuentros claramente descentralizados. Es decir que también en el tango se manifestaron las transformaciones estéticas, corporales y espaciales de la cultura posmoderna que acompañaron el desarrollo del capitalismo tardío. El énfasis puesto en el “aquí y ahora” aparece atravesando algunas de sus propuestas.

En las milongas, el ideal romántico posee sus propios códigos de funcionamiento coexistiendo con las fugaces formas de encuentro de la “modernidad líquida”, en un contexto simbólico que realza la figura del abrazo y de nombres propios emblemáticos con el fin de restaurar los vínculos perdidos por la lógica mercantil y comunicacional. Dicho ideal romántico tiende a restaurar/ reelaborar códigos y, en menor medida, a velar los conflictos subyacentes a las diferencias sociales de género. El mundo simbólico, como señala Ricoeur, no solamente tiene una función de ocultamiento, sino también de prefiguración de relaciones, de mostrar por medio de imágenes y escrituras aquello que no se nombra o que se desea como una revelación; en principio, como un conflicto entre la reflexión y el mito como fuentes de conocimiento. En *Freud: una interpretación de la cultura* (2007), Ricoeur planteaba:

Las dos empresas que hemos opuesto al comienzo —la reducción de las ilusiones y la restauración del sentido más pleno— tienen en común descentrar el origen del sentido hacia otro foco que ya no es el sujeto inmediato de la reflexión —la conciencia, el yo vigilante, atento a su presencia, preocupado por sí mismo y fiel a sí mismo. De ese modo la hermenéutica, abordada por sus polos más opuestos, representa en

primer lugar una impugnación y una prueba para la reflexión, cuyo primer movimiento es identificarse con la conciencia inmediata (2007: 51).

Y más adelante: “Lo sagrado, manifestado en sus símbolos, ¿no parece pertenecer al ámbito de la revelación más que al de la reflexión?” (idem). Esta pregunta puede ser aplicada al mundo del tango, en particular a las milongas entendidas como rituales específicos cuya comprensión demanda una epistemología de lo sagrado, o como plantea Ricoeur, el análisis de una “simbólica del mal”. De esta forma, Ricoeur consideraba la perplejidad que provoca el símbolo como objeto y sujeto de comprensión filosófica: “Lo que se ofrece a nuestra perplejidad es una relación de tres términos, una figura de tres vértices: la reflexión, la interpretación entendida como restauración de sentido y la interpretación comprendida como reducción de la ilusión” (ibídem: 52).

El psicoanálisis aparece como un medio de interpretación privilegiado de la cultura, pero sostiene:

La tópica freudiana no da cuenta del carácter intersubjetivo de los dramas que constituyen su tema principal; que se trate del drama de la relación parental o del drama de la misma relación terapéutica, en que las otras situaciones llegan hasta la palabra, lo que mantiene el análisis es siempre un debate entre conciencias. Ahora bien en la tópica freudiana tal debate se proyecta en una representación del aparato psíquico en que solo se tematiza el “destino de las pulsiones” en el interior de un psiquismo aislado. Para decirlo con crudeza, la sistemática freudiana es solipsista, mientras que las situaciones y las relaciones de las que habla el análisis son intersubjetivas” (ibídem: 57).

A diferencia del psicoanálisis, Ricoeur propone una hermenéutica del símbolo (y de lo sagrado) que evite el dilema entre la traducción de la energía pulsional o de la economía de los instintos que se desprende de la tópica freudiana al mundo de las significaciones. Desde este punto de vista:

Si el sueño tiende por su carácter de relato al discurso, en cambio su relación con el deseo lo sitúa del lado de la energía, el conato, la apetición, la voluntad de poder, la libido, o como quiera decirse. De este modo el sueño, como expresión del deseo, se encuentra en el cruce entre el sentido y la fuerza (ibídem: 81-82).

Estas definiciones permiten una aproximación al mundo simbólico de las milongas actuales, caracterizadas por la recreación o elaboración de un imaginario vinculado al tango, que en términos generales se ha descrito como romántico en un contexto posmoderno. Existe en dicho imaginario una “onírica” (que puede advertirse directamente en el tango electrónico y en los climas recreados de las performances y milongas) que parodia las voces y esquemas del pasado mediante la repetición, pero que, al mismo tiempo, expresa sentidos y deseos. Según Ricoeur: “La relación entre lo oculto y lo manifiesto en el disfrazamiento implica pues una deformación o desfiguración que sólo puede expresarse como una transacción de fuerzas” (Ricoeur, 2007: 82).

La onírica se basa en la perspectiva de Ricoeur en la preexistencia de una simbólica general, de cifras estereotipadas, que “no es exclusiva del sueño sino que se las encuentra en cualesquiera representaciones inconscientes de los pueblos: en las leyendas, los mitos y los cuentos, en los refranes, proverbios y juegos de palabras corrientes; allí la simbólica es incluso más completa que en el sueño” (Ricoeur, 2007: 90).

Es posible considerar al tango como una simbólica preexistente, pero cuyo sentido no se encuentra en las conexiones del símbolo mismo, sino, como plantea Ricoeur, en las asociaciones del soñante y no en las conexiones preconstituídas en el símbolo mismo.

Si el imaginario romántico del mundo de las milongas es la expresión desfigurada de un deseo, una sustitución que apela a símbolos del pasado y a un presente, nos preguntamos con Ricoeur:

*¿No debemos distinguir varios niveles de actualidad del símbolo? Además de los símbolos comunes de uso público—en última instancia que sólo tienen un pasado—, y además de los símbolos usuales, gastados por el uso, que tienen un pasado y un presente y sirven en la sincronía de una sociedad dada, de prenda al conjunto de pactos sociales ¿No habrá también nuevas creaciones simbólicas aptas para transmitir nuevas significaciones? Dicho de otro modo ¿es el símbolo únicamente vestigio? ¿No será también aurora de sentido? (2007: 90, el destacado es mío).*

O como sostiene Giddens, refiriéndose al enamoramiento como una forma del retorno de lo reprimido en la modernidad tardía, pero aplicable también al universo simbólico del tango: “Más que una regresión hacia un rechazo romántico de la modernidad, puede indicar un movimiento

incipiente más allá de un mundo dominado por sistemas internamente referenciales” (1997: 261).

Siguiendo a Walter Benjamin, el tango genera sueños como “imágenes dialécticas” en las que se conjugan conflictos sociales y culturales de manera ambigua, fantasías oníricas quizás portadoras de su propio despertar (Buck Morss, 2014).

Dichas escenificaciones tuvieron lugar en la historia del tango por medio de espectáculos masivos como el sainete, la radiofonía y la cinematografía que, a través de contenidos melodramáticos, expresaron conflictos sociales y de género entrelazados de la sociedad argentina del siglo pasado hasta el advenimiento del primer peronismo, como prefiguración de relaciones más equitativas (Calello, 2017).

## **Tango Protesta**

El grupo Tango Protesta surgió durante el 2001 como una expresión político-cultural de la crisis social y política junto a otras escenificaciones del tango y grupos autogestivos que dieron lugar a nuevas orquestas y agrupamientos juveniles del tango. Sus primeras reuniones fueron preparatorias y tuvieron lugar en mayo de ese año con jóvenes artistas —la mayoría de ellos provenientes de la danza y el teatro— que frecuentaban, desde hacía algunos años, el mundo del tango, en particular de las milongas. La crisis social fue el contexto para la realización de sus intervenciones urbanas en ámbitos como comedores populares, teatros y cines barriales, villas miseria y asociaciones civiles, como la de Madres de Plaza de Mayo. En estas performances, los personajes representaban el conflicto por la apropiación simbólica de la patria. El contexto de la crisis social y política, como así también su desarrollo, se inscribe en las intervenciones de Tango Protesta de una manera que incorpora a los distintos actores sociales como restauración de conductas (Schechner, 2011).

En este sentido, Schechner distingue entre lo que es performance y lo que puede estudiarse como performance. Esta última definición —relevante para nuestro propósito— considera que algo es performance cuando, en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. Es el caso, por ejemplo, de aquellos espectáculos que en la cultura occidental se basan en textos, dramas o guiones, o bien en dramas

ceremoniales o rituales tradicionales orientales. A su vez, puede ser estudiada como performance toda actividad que implique una repetición y restauración de conductas. Desde esta perspectiva, las performances deben entenderse en términos interdisciplinarios, interculturales y globales, como actividades de restauración y creación en las que las apariencias son realidades y las realidades son también lo que se halla por detrás de las apariencias.

De acuerdo con esta definición, las presentaciones del grupo Tango Protesta pretendían generar identificaciones sociales actuales mediante personajes estereotipados del tango, cuyos roles se evidenciaban durante la representación de la crisis, es decir, en el nuevo contexto en el que las conductas eran restauradas. Este contenido de la restauración (el "qué" en la teoría performática de Schechner-Turner) podemos asimilarlo a ciertas características esenciales de conducta y estereotipos que la tradición del tango denomina *tanguidad* (Carella, 1966). El grupo Tango Protesta inscribió sus performances y espectáculos derivados (como en el caso del Festival Cambalache celebrado a partir de 2004) en la renovación de esta *tanguidad* o cultura subyacente del tango, a partir de la conjugación entre el tango, el teatro y la danza. La restauración de conductas en relación con el tango llega a una situación límite en la performance *El cadáver del tango* (2012) realizada junto con la Compañía Tragicómica Tanguera, que será analizada más adelante. En la restauración de la *tanguidad* por medio de las obras presentadas en los Festivales Cambalache, el abordaje estético de los referentes existenciales y sociales puede contrastarse con los referentes tradicionales del sainete criollo. Cabe aclarar que en este festival, organizado originariamente por José Garófalo (pintor y coreógrafo) y por Alberto Goldberg (bailarín y dramaturgo), intervinieron también otros elencos de origen tanto local como global.

La simbólica posmoderna que anima a las performances en la forma del simulacro, por un lado, y la persistencia de tradiciones artísticas, políticas y generacionales urbanas, por el otro, imprimieron a las obras sus características principales. Las características y temáticas de estas obras poseen una textura en que las intrigas y personajes remiten a otras situaciones del tango que no aparecen necesariamente como un factor de identificación e integración social, sino como tematización de las nuevas formas que adquirió la alienación urbana a nivel local y global. También, como motivos que prefiguran nuevas relaciones interpersonales

y sociales. Es decir que los dilemas existenciales y urbanos que presenta el capitalismo tardío —ya se trate del centro o de la periferia— son retraducidos por medio del cruce de lenguajes entre el tango, la danza y el teatro con una finalidad dramática. Los dilemas existenciales del tango (vinculados a sus letras o a los sainetes criollos o grotescos) aparecen desarrollados en dichas performances en relación con las nuevas problemáticas sociales y existenciales que presenta la posmodernidad periférica. En particular, son las relaciones de género las que predominan bajo esta óptica. El surgimiento de Tango Protesta con sus performances y las *Postales Callejeras* (una saga de intervenciones urbanas que fueron protagonizadas por el mismo grupo) tuvieron como condición de posibilidad el contexto histórico social de asunción por parte de los movimientos sociales y culturales de las demandas políticas derivadas de la crisis de representatividad que hizo eclosión en diciembre de 2001, y las condiciones de fragmentación individual y social propias de la posmodernidad en el capitalismo periférico.

La relegitimación del sistema representativo a partir de 2003 modificó tanto las condiciones de posibilidad del desarrollo de las performances en el espacio público como así también sus estéticas. Históricamente, las manifestaciones político culturales callejeras (como los carnavales a comienzos del siglo pasado) fueron expresión de una canalización directa de los reclamos sociales. Los estudios de la performance a partir de Turner (1982, 1988) y Schechner (1987, 2000 y 2011) permiten un abordaje de los dramas sociales al considerar que estos presentan cuatro etapas (ruptura, crisis, conciliación y resolución o aceptación de la no resolución) y como restauración conductas en relación con sus contextos de surgimiento. Es posible distinguir períodos históricos de restauración en el desarrollo del tango (el tango clásico o época de oro del tango, asociado a la bonanza peronista entre 1946-1955; el tango moderno, asociado a su crisis posterior; y posmoderno o nuevo, ligado a su renacimiento a partir de la restauración democrática en 1983 y, en particular, luego de la crisis de 2001). El desarrollo del tango y sus secuencias típicas de conducta mantienen una relación de afinidad con distintos momentos históricos. Tanto el tango como otros géneros musicales basados en la armonía tonal inducen una creencia social en un equilibrio determinado.

Siguiendo a Jaques Attali, en un intento de “hacer creer en una representación consensual del mundo” (1995: 72). Esta representación consensual

ofrece variantes significativas entre los distintos grupos performáticos y aún entre sus obras basadas en los tangos.

Las poéticas musicales empleadas por el grupo Tango Protesta como representación consensual de la sociedad fluctuaron entre la resolución de la crisis o la aceptación de la no resolución, según el análisis de Schechner. El grupo Tango Protesta, originado en la situación más álgida de la crisis social y política, la elaboró estéticamente mediante la restauración de motivos provenientes del tango y luego incorporó en su desarrollo la situación social derivada de la relegitimación del sistema de representación (etapa de resolución de la crisis).

## Performances del grupo Tango Protesta y del Festival Cambalache

*Uno busca lleno de esperanzas el camino  
que los sueños prometieron a sus ansias.*

Enrique Santos Discépolo, tango *Uno*

En el documental *Tanguedia: tango, comedia y tragedia* (2004), elaborado por los propios miembros, se aclara que las performances que presenta Tango Protesta se inspiraban en la vida cotidiana, siendo un grupo que intenta “unir el tango con la realidad social de nuestro país” o “buscar el latir del tango en lo cotidiano, como su ritmo urbano”. Este objetivo se realiza según una de sus participantes —Paula Ferrio— “mediante un trabajo horizontal y cooperativo” y en consonancia con las formas que adquirió la protesta social en la Argentina durante la crisis. Aparecen en el documental imágenes de la ciudad como trasfondo de las *Postales callejeras*, performances protagonizadas por personajes urbanos unidos por el elemento común del tango: la florista, la bailarina, la oficinista como *gestus* (en el sentido brechtiano del término) que preanuncia e ilustra otras situaciones sociales.

La florista es el personaje que resume las características de los y las vendedoras ambulantes, del trabajador y la trabajadora desocupados que han debido reconvertirse, ya sea en la Argentina como en Europa. Pero, a pesar de su vida precaria, la florista no pierde sus sueños de amor y de fantasía, aclara Verónica Litvak, aunque deba regresar y enfrentarse a la dura realidad cotidiana. Una sombra masculina la invita a danzar detrás

del cortinado que ella atraviesa y, a su vez, se convierte en otra sombra danzante. La escena finaliza con su regreso al desamparo del escenario. Otra escena muestra el surgimiento de los piqueteros, movimiento social protagonizado en gran medida por mujeres al frente de sus hogares que conformaban —según el testimonio de Marina Svartzman— una nueva clase social. La intención del grupo era mostrar su extendido accionar social en comedores barriales y en instancias de apoyo escolar, que aparecía velado por las acciones de protestas difundidas por los medios de comunicación como “violentas”. Pedro Benavente, otro de los integrantes del grupo, resaltaba el poder del piquete como acción interruptora del flujo mercantil capitalista y su reemplazo de la huelga como método privilegiado de protesta de los trabajadores. En la performance *El piquete*, el escenario es invadido por luces intermitentes y parejas danzando tango en medio del caos de la represión. Una figura del represor baila en el medio. Es un personaje intencionadamente no estereotipado, humanamente ambiguo, que pretende expresar la banalidad del mal y por eso mismo se torna más perverso. Este carácter abierto de las escenas permite un abanico de interpretaciones e identificaciones, es decir que muestra las diversas facetas de una misma persona. En esta performance, los personajes representaban el conflicto por la apropiación simbólica de la patria. Benavente personificaba las demandas de justicia y democracia pendientes en el contexto de la crisis por parte de los actores sociales y políticos (en este caso, se trataba del “piquetero”), en tanto que José Garófalo, otro de los mentores del grupo, representaba al personaje fascista.

Zamba, otro de los personajes, funciona como estereotipo de los desaparecidos y desaparecidas en la danza folklórica que Benavente desarrolla con Claudia Sánchez, bailarina que intervino en performances del grupo. Las escenas quieren mostrar la implicación del hombre común en la carencia de justicia, por eso el represor transita libremente por la calle y se topa con los diferentes personajes de la obra. Cabe aclarar que esta se realizó cuando apenas eran entrevistados los procesos judiciales iniciados posteriormente contra los represores de la dictadura cívico-militar, a principios de la década pasada. También aparecen imágenes intercaladas de South Street Seaport, en Nueva York, para mostrar la globalización del tango (y su éxito) mediante gente que lo baila abrazándose. ¿Por qué razón el tango tiene este furor en el mundo, se pregunta Pedro Benavente, en medio de una tremenda crisis económica? Los protagonistas coinciden

en que si bien desde las políticas culturales el tango no es revalorizado, “hay una necesidad desde la gente, como un punto de encuentro: diferentes clases sociales, diferente educación, diferentes formas de pensar, diferentes formaciones artísticas y, sin embargo, estamos acá reunidos por el tango. Uno se abraza con personas que ni siquiera conoce y se rompen un montón de barreras de golpe”, expresa.

Para caracterizar el tango, José Garófalo recuerda su semejanza con el “héroe colectivo” de Héctor Oesterheld, el autor de *El Eternauta*, desaparecido durante la dictadura, para quien lo único que podía salvar al mundo era la creación de algo grupal. “Esto que hablábamos de la clase, si yo no estoy en mi centro (eje corporal), no puedo cuidar la pareja, no puedo cuidar al grupo”, “Nosotros apostamos a esta interpretación (grupal) del tango”, por eso “somos los que somos”, aclara Marina, ya que hay otras apropiaciones del tango. “La protesta no solamente tiene que ver con lo político o social, sino también con una estética del tango, la música y su manera de transmitirlo”, agrega Verónica. Lo más importante, explica Garófalo durante una clase de tango, es la conexión, tener en cuenta lo que pasa con la pareja que se tiene enfrente y con lo que hay alrededor. Muestran luego el patetismo de la destreza y la artificiosidad del baile con sus contorsiones, motivo de parodia que habrá de repetirse en las funciones que realizó el grupo en el Centro Cultural Recoleta y en *Íntimos* (obra posterior conformada por otro elenco que será analizada en la próxima sección).

El objetivo del grupo era que el tango volviese a ser bailado popularmente debido a su elitización por el tecnicismo y el profesionalismo. “Abrir para el tango el mundo de los sueños y del amor”, aclara Marina. “Bailarina”, una de las postales, surgió de ese planteo con los sueños y pesadillas de las rutinas cotidianas. Un anhelo compartido con el ideario romántico que ha sido señalado como predominante en el mundo simbólico (y efímero) de la milonga.

“Ella, que tiene un trabajo cotidiano, se convierte en una reina en la milonga, se cambia de ropas, se produce, se pone los tacos (...) Tiene ese sueño que no pudo concretar de bailar porque las vueltas de la vida la fueron llevando a estar inmersa en un sistema bastante cruel y trabajar de lo que no le gusta. Y después vuelve a su casa y el estrés vuelve a empezar, la coreografía muestra su lucha, a veces no se sabe contra quién es la lucha, si contra uno mismo, pagar las cuentas, el colectivero que no te paró, que llegás tarde al trabajo desde lo más mínimo hasta lo más grande y por

el otro lado el tango como su escape, su sueño" caracterizaba Verónica de esta manera, como una construcción simbólica, a la bailarina asidua concurrente a las milongas.

"No dejan de ser enajenados, desde quien tiene trabajo hasta el piquetero, no dejan de ser personas a los que el capitalismo ha sacado su centro, sus deseos", escuchamos decir a Pedro Benavente. Al final, el tango "Uno" aparece en el documental parafraseado lentamente en la coreografía "si yo tuviera el corazón, el corazón que di" (queda en suspenso la última frase que reza "me abrazaría a tu ilusión para buscar tu amor"). Una leyenda del filósofo existencialista Jean Paul Sartre aparece en la pantalla: "Lo esencial no es lo que se ha hecho del hombre sino lo que él hace con lo que se ha hecho de él".

Los personajes del documental intercambian ideas sobre cómo debe terminar la obra, si con un final que muestre la conversión de autómatas en protagonistas sociales o con un final más abierto o brechtiano. Es decir que sus debates giraban entonces (en el 2004) en torno a las modalidades que asumía en estos dramas coreográficos la resolución o no de la crisis social en un contexto que he señalado de reconstitución de los sujetos en marcos grupales y simbólicos (Calello, 2015)

En el caso de las performances del tango protesta, el abrazo es problematizado, como así también los roles fijos asignados de conductor y conducido e inclusive la asimetría misma de poder inherente a la existencia de los roles.

Uno de los desafíos principales que se propuso el grupo en sus comienzos fue el de presentarse por fuera del ámbito natural del tango, es decir, de las milongas. Esto se debía, de acuerdo al testimonio de sus referentes, a la adopción de una estética que, por un lado, explotaba el imaginario social respecto del tango y que, por el otro, proponía motivos de interés y actualidad. La realización de sus performances en el espacio público (las *Postales Callejeras*) a pesar de no llevarse a cabo ante un público tanguero tradicional, acaparaban la atención del público. Previamente a la crisis y luego de su resolución, realizaron sus presentaciones en la milonga Porteño y Bailarín. En la performance *Maratón* (2009), las luces psicodélicas invaden el escenario, con temas intermitentes de tango y música retro de comienzos de los años sesenta. La obra representa el comienzo de la "era del yo" en el baile (Pujol, 2011), que coincidía con la declinación del tango y de los bailes sociales. Surgían entonces competencias de permanencia

en el baile (como las organizadas por la compañía Wincofón) en que bailarines y bailarinas danzaban sin contacto entre sí. En *Maratón*, hombres y mujeres se arrastran sin una lógica definida y un conductor en el medio guía los movimientos. El público se ríe con el espectáculo que parodia de manera grotesca la realidad musical y coreográfica del posmodernismo como estética predominante.

## **Festivales Cambalache**

A partir de 2004 comenzaron a celebrarse los Festivales Cambalache, como una propuesta de integración entre el teatro, la danza y el tango, organizado por la Asociación Civil Cambalache. Junto a bailarines y compañías locales, participan desde entonces en el festival elencos de distintos países, generalmente provenientes de Europa, Canadá y los Estados Unidos. También se celebran en el festival encuentros entre analistas, artistas y el público concurrente.

Las obras que se exhiben suelen consistir en coreografías creadas a partir del tango baile y de sus letras. Estas obras, que no superan generalmente los diez minutos de duración, incluyen algunos números dramáticos que giran alrededor de las relaciones de pareja. En algunas de ellas se tematiza la idealización del amor romántico mediante el drama o la ironía; en otras, la elección de los tangos románticos permite el despliegue de sofisticadas coreografías ejecutadas por danzarines especializados que les imprimen un aire nostálgico. Las obras bucean en los desencuentros de pareja, y utilizan el contexto y los recursos de la cultura posmoderna mediante la primacía del lenguaje visual-corporal, los cruces de géneros y las intervenciones en las letras y la música de los tangos mismos. En general, la coreografía de las obras y su vestuario se ubican temporalmente en un pasado de ensoñación que enmarca simbólicamente el despliegue de danzas contemporáneas que abordan los temas del amor, la soledad y la alienación del mundo actual.

## Nuevas performances, monólogos y unipersonales

### Íntimos (2014)

En la obra teatral *Íntimos*, protagonizada por José Garófalo y Eladia Córdoba, los cuerpos hablan por medio del baile, en particular sobre variaciones experimentales de los pasos y gestos del tango. Voces en *off* femeninas y masculinas acompañan algunas escenas, bajo las tenues luces de los reflectores que proyectan las sombras de los movimientos de la pareja protagonista sobre las paredes de la sala rectangular. Se relatan en *off* durante la obra poemas de Oliverio Girondo, Idea Villariño, Juan Gelman, Néstor Perlongher y Paco Urondo. La música de Pablo Mainetti es, por lo general, incidental y está basada en las melodías y ritmos del tango. Al comienzo, una sombra revela en la oscuridad la presencia de dos cuerpos entrelazados. Con la luz, esos cuerpos se persiguen con pasos de tango en los que abundan los juegos y sacadas de pies, sin el abrazo, con encuentros y desencuentros corporales apoyados sobre las paredes de la sala. Él cae al suelo; la voz en *off* de Sandro Nunziata (coreógrafo) enumera sus formas de unión: “Se sienten... se fallecen... se acoplan... se interpenetran... se acosan...”. Pujan bailando y finalmente se separan. La voz expresa la separación como un doble de sus pensamientos: “Nunca sabré quién fuiste, ni cómo hubiera sido...yo no soy ahora más que yo para siempre y vos para siempre tú...no volveré a verte, no te veré morir”. Ambos se desvisten y visten separados; él la toma del cabello desde atrás y la conduce. La tensión se palpa en el ambiente, como un acorde de difícil sino imposible resolución tonal. Se sientan enfrentados en sus sillas y se contornean con sus pies realizando cabriolas a partir de movimientos y gestos del tango.

Los movimientos son coordinados y neuróticos al mismo tiempo, delirantes. Ella se para sobre él que está tendido en el suelo y se comienza a acariciar. Él se incorpora mientras una voz masculina en *off* dice: “Habítame, penétrame, tus pies caminando sobre mis pies; ser tu sangre, ya no puedo con esta sed quemándome; la soledad, sus cuervos, sus perros, sus pedazos”. Cuando él queda en el piso, ella baila sola otra danza, glamorosa. Él juega entonces con sus zapatos, se pone su vestido y calzado. Se pinta los labios. Ensaya poses femeninas y suspira. Aparece un sonido en *off* de comentarista deportivo. Ella luce semidesnuda y provocativa. Se sientan enfrentados y él baila solo con sus pies, zapatea de espaldas mientras ella

adorna sus pasos de tango de manera sofisticada. Juntan sus pies cruzados con gran esfuerzo. Una voz femenina pregunta: “¿Por qué seremos tan hermosas, perversas, mezquinas, charlatanas... encantadas de habitar en pieles que nos recuerdan animales pavorosos... abroqueladas por los infinitos marasmos del romanticismo?”. Se miran, ella hace cabriolas sobre él, emiten sonidos lúdicos, parecen reconciliarse...

Una voz masculina llama al “dueño de la noche, al señor de la tristeza”. Al final, ambos se visten nuevamente de negro y bailan el tango “Recuerdo”, de Pugliese, de manera convencional y diestra, como forma de regresar a su centro existencial que es el tango, de recomposición subjetiva transitoria en un contexto histórico social (posmoderno) que ha dejado de ser lo que era. Pero ello supuso todo un juego de cabriolas y complejos pasajes previos de identidad. Por último, en un gesto irónico, el baile convencional se transforma parodiándose a sí mismo y él la conduce solo con su cuerpo, para terminar ambos arrojándose con un gesto fílmico desde el escenario.

Si el baile del tango revela encuentros y desencuentros (Savigliano, 1995) y opaca formas de dominación, los movimientos de la pareja en esta obra-performance expresan esta circunstancia hasta un límite paroxístico. Partes del cuerpo que muestran sus movimientos autonomizados, los cuerpos enteros en posiciones exigidas y ridículas que aun así intentan coordinarse y establecer una comunicación, se repiten a lo largo de esta obra que desliza un tono irónico y distanciado sobre el romanticismo que habita los cuerpos.

### ***El cadáver del tango (2012)***

En esta performance, realizada un sábado por la tarde en el Parque Centenario de la Ciudad de Buenos Aires, dirigida por José Garófalo y Germán Ivancic, la restauración del tango aparece como el motivo principal de la obra. Según explica la presentación: “Un grupo de seres saben que el tango agoniza y tienen el secreto para que viva, realizarán una serie de rituales para recuperar su esencia y devolverlo a la vida. ¿Lo lograrán o solo encontraremos su cadáver?”. La performance se inicia como una procesión en la que es portado un cuerpo que simula un cadáver envuelto en una manta blanca. Quienes lo cargan son también seres muertos intentado resucitar al tango, por medio de rituales y oraciones, en un recorrido por

los senderos del parque que es acompañado por algunos espectadores improvisados o bien por otros, quizá la mayoría, que se enteraron por internet de la programación del IX Festival Cambalache. La procesión avanza y se detiene de a tramos, y realizan algún recitado que puede ser de tipo operístico o algún ritual sobre el cuerpo. Los pasos de los performers son lentos, similares al movimiento de zombies y de rígidas coreografías. A veces los cuerpos se desplazan en el suelo para volver a incorporarse con dificultad. Al final, la procesión termina con la incorporación del cadáver y una invitación de los performers a bailar un tango abrazados. Todas las secuencias performativas de la obra exponen la crisis del tango (en particular del tango baile), sumido según algunos de sus protagonistas en una mercantilización y uniformización de sus prácticas estéticas a pesar de la masividad de algunas competencias como el Campeonato Mundial de Tango.

*El cadáver del tango* aparece entonces como la aparente y tal vez provisoria clausura de un proceso colectivo de resurgimiento del tango que se inició con la apertura democrática y se profundizó a partir de la crisis social y política de 2001.<sup>1</sup> Constituía la aparición patética de la dimensión performativa del tango, generalmente aislado de prácticas sociopolíticas, y sumido en las competencias e intereses de su campo cultural, pero también como una (nueva) posibilidad de resurrección.

## **Flashmob Tanguero**

En abril de 2014 se realizó en la Plaza de la República (frente al Obelisco de la ciudad de Buenos Aires) una performance conocida como *flashmob*. El *flashmob* es un tipo de intervención urbana espontánea (*flash*) protagonizada por una multitud (*mob*) previamente convocada por las redes sociales. La convocatoria fue realizada por Sergio *El Chino* Ramos, bailarín organizador de milongas y apoyado por la Asociación de Organizadores de Milongas (AOM), con el fin de crear consciencia sobre la necesidad de incorporar el tango en la enseñanza escolar oficial. Esta performance del tango, junto con otras analizadas, se plantean en el contexto local y global actual como un discurso de integración social y entre los géneros. Decía

---

1 Sergio Pujol sostiene en el artículo "Muerte y transfiguración del tango" que, en varias ocasiones, fue anunciada su muerte (Pujol, 2000).

Ramos en un reportaje: “Quiero que la gente entienda la importancia del tango, la pasión, la sinergia... que cuando bailamos pasamos a ser uno solo. Hoy hay tanta violencia, estamos sufriendo tanto que creo necesario sacar el tango a la calle para que la gente se humanice”.<sup>2</sup>

El sábado previo a su realización, el encuentro se había suspendido debido a la lluvia, pero a pesar del frío un grupo de bailarines aficionados y otros profesionales nos dimos cita en el lugar de la convocatoria. Los equipos de audio para pasar tango y los de filmación ya estaban preparados en el lugar. La impresión que tuve es que la convocatoria, si bien había sido exitosa a los fines de realizar la intervención urbana, se reducía a algunas personas vinculadas al circuito milonguero y que su valor residía principalmente en los efectos que tendría con su difusión mediática. En total, en la pista, seríamos unas cincuenta personas, mujeres y hombres en pareja, que fuimos arribando a la plaza. El Chino Ramos nos indicaba con un altoparlante que al comenzar la música del tango “La Mariposa” debíamos acercarnos lentamente a nuestras parejas y comenzar a bailar en círculos de manera tal de poder ser captados por la filmación. Se hicieron varias tomas partiendo cada uno desde distintos puntos del semicírculo de la plaza hacia el centro para encontrarse con su pareja y comenzar a bailar. En los paréntesis recibíamos las indicaciones y apreciaciones sobre la performance realizada.

Al final, algunas parejas se quedaron para hacer una toma de despedida. Nos anunciaron que en los próximos días estaría listo un avance de la filmación. Al consultar algunos días después, en Youtube descubrí que se habían realizado, desde el 2009 a la fecha, más de 200 *flashmobs* tangueros en distintas ciudades del mundo y en distintos sitios dentro de las ciudades, como ferias, aeropuertos, *malls*, plazas y otros lugares. La mayoría de esos encuentros habían convocado menos cantidad de gente que en Buenos Aires, aunque la modalidad de la convocatoria parecía ser la misma como así también el efecto del público circundante que ocasionalmente se detenía a observar y, excepcionalmente, a participar. Sin embargo, la globalización del tango y la importancia del abrazo viralizado a través de las redes quedaron de manifiesto en los distintos *flashmobs* que se realizaron y aún se realizan en todo el mundo. Pocos días después se pudo ver el *flashmob* realizado en Buenos Aires publicado en el diario *La*

---

2 Publicado en diario *La Nación* el 10/04/2014, en el artículo “Este sábado, *flashmob* tanguero en el obelisco”.

*Nación*. El video concluía con una leyenda que resume las expectativas de la convocatoria y de los participantes: "EL TANGO es un gran MAESTRO, con un lenguaje propio y sin palabras nos enseña: inclusión, respeto, meditación, silencio, pausa, suavidad y sobre todo a dejar de ser nosotros mismos para convertirnos en una UNIDAD. Todo esto en medio de un intenso abrazo y una música maravillosa!", *Bailá, vení, volá* (2016, Hugo Mastrolorenzo, Agustina Vignau y Hugo Gómez).

En esta obra de teatro más reciente, con elementos performáticos, se superponen recursos audiovisuales y de objetos que permiten desplegar un relato verbal y coreográfico a partir de historias presentes en las letras hilvanadas de los tangos, particularmente aquellas que tematizan el abandono y la pérdida en la relación de pareja. Hugo Mastrolorenzo y Agustina Vignau componen una magistral coreografía dancística que contrapone la locura creadora (*leit motiv* de la obra basada en la balada homónima de Horacio Ferrer y Astor Piazzola) a un monologista (Hugo Gómez) tanguero que encarna la melancolía y la frustración amorosa, y cuyo desenlace resulta violento y fatal. Se trata de una visión sobre el tango en la que resaltan los caracteres psicológicos y culturales de sus personajes, en los que la bohemia y la locura sirven de marco, parafraseando a Mónica Cabrera, a un embellecimiento (en este caso, crítico y superador) del resentimiento supuesto en el imaginario tradicional del tango. Obras posteriores del festival que se destacaron, entre otras, fueron *Ida* de Irina Jabsa y *Negro* de Alberto Goldberg.

## Conclusiones

La crisis de 2001 en el ámbito del Área Metropolitana de Buenos Aires fue el contexto histórico social y espacial de emergencia de formas organizativas que combinaron dimensiones sociales y políticas antes escindidas. Pero también tuvo una dimensión estética y expresiva menos advertida, en la que se canalizó parcialmente la creciente politización de sectores medios y excluidos. Junto y en relación con el desarrollo de las asambleas barriales, organizaciones de desocupados, fábricas recuperadas, organizaciones sociales, etcétera, se desarrollaron distintas prácticas culturales con una fuerte impronta espacial. De esta manera, se potenciaron grupos de teatro comunitario, talleres culturales, grupos de varieté, grupos de

tango protesta y prácticas autogestivas y autoconvocadas del tango en plazas, locales y espacios públicos urbanos que tuvieron una función de reconstitución de la subjetividad en un marco de vulnerabilidad social y de emergencia de nuevos paradigmas ficcionales. Sería inadecuado referirse a estas manifestaciones culturales y estéticas en términos de “vanguardia histórica”, como una denominación igualmente aplicable a movimientos artísticos como el surrealismo, dadaísmo, con las vanguardias revolucionarias y, en alguna medida, también aplicables a experiencias político-artísticas que se desarrollaron en Latinoamérica a lo largo del siglo pasado.<sup>3</sup> Esto se debe al hecho de que, en ese contexto histórico, no se desarrollaron vanguardias políticas dirigiendo el movimiento, como tampoco, dadas sus características, vanguardias estéticas propiamente dichas, pero no es menos cierto que tuvieron lugar expectativas vanguardistas como la fusión entre la política, el arte y la vida cotidiana, que tuvieron un mayor desarrollo durante los años subsiguientes. Una noción actual de vanguardia debiera considerar que los significados artísticos también dependen de las formas mediatizadas (textuales, icónicas, reflexivas, sonoras, etcétera) por medio de las cuales son consumidas, apreciadas y reelaboradas socialmente en un contexto histórico social y simbólico diferente del desarrollo del capitalismo nacional, regional y global.

Como hemos podido apreciar en el análisis de algunas manifestaciones importantes, el componente ensoñador y onírico del tango escénico (preexistente a la crisis y característico del género con sus ramificaciones melodramáticas en la cinematografía y la radiofonía argentina) persistió reelaborado y quizá, actualmente, es portador de prefiguraciones simbólicas y políticas no anticipables sino solo verificables de manera retroactiva. También el teatro comunitario (aunque más reciente en sus orígenes como expresión urbana y poética colectiva) se potenció como manifestación dramática de vecinos que expresaban su vida cotidiana entrelazada con la historia social, cultural y política del país. El tango actualizó y politizó en algunas de sus manifestaciones escénicas y musicales la tradicional presencia, en sus letras y guiones, de temáticas existenciales y de la vida cotidiana, previamente politizadas. Las expresiones más politizadas del tango se desarrollaron inicialmente como espectáculos ofrecidos en la vía pública que incorporaban escenas de la vida cotidiana, de la historia social y política del país, como así también de las relaciones de género. La

---

3 Sobre una noción no convencional de vanguardia, ver Huyssen (2006).

necesidad de reconocimiento social y de visibilización de los excluidos aparece como uno de los motivos iniciales (explícitos e implícitos) principales en el campo de las dramaturgias elaboradas colectivamente, pero también en el desarrollo de los monólogos literario de inicios de siglo, en las performances del tango y en géneros más vinculados a expresiones individuales de la crisis como los unipersonales. La dramaturgia social que se despliega desde entonces ofrece, por un lado, referentes que encontraron en el relato histórico social modelos de reconocimiento de los sectores medios y populares. En algunas obras de teatro comunitario, por ejemplo, predominaba la idealización y una mirada épica del pasado, como así también se privilegiaba la mirada sobre los grupos sociales y políticos vinculados a la inmigración transoceánica, quizás como una expresión del abordaje de las crisis de las clases medias. Por el otro, aunque de manera relacionada, tienen lugar en el teatro comunitario elaboraciones estéticas innovadoras de los esfuerzos individuales que poseen una matriz social (dependiente a su vez de la historia de cada barrio), el trabajo sobre sí mismo que debió realizar el actor, pero también el espectador (muy asociado a aquel) para superar la crisis social y existencial.

Los movimientos sociales que predominaron, sus vínculos con el estado y la mitigación de la crisis sociopolítica respondieron inicialmente a demandas vinculadas a la recuperación del espacio público, a la reconstitución de la memoria histórico-política y las reparaciones de la justicia y los derechos humanos. Aparece entonces problematizada social y artísticamente la cuestión de la identidad, en un contexto histórico cuyo antecedente inmediato estuvo signado por la desindustrialización económica, con la consiguiente violencia que significó la fragmentación social y la creciente pauperización de las clases medias y populares. A nivel macrosocial, las demandas se caracterizaron por intentos de recuperación del espacio público y de reconstitución de símbolos históricos y políticos, con una idea de estado, nación y de comunidad articulada con minorías como los pueblos originarios y las minorías sexuales.

Las performances y testimonios pertenecientes al universo simbólico del tango, si bien generalmente asociado a manifestaciones pasadas y melancólicas, se hallan atravesados por una primacía del presente, del aquí y ahora propio de la cultura posmoderna. En muchas de sus performances (también en aquellas que pueden conceptualizarse como tales, como el tango terapia y el tango-vivencial o en los bailes de las milongas),

se destacan las referencias al aquí y ahora del baile concebido como una meditación activa en la que el pasado es colocado (al menos momentáneamente) en suspenso. Pero, en términos generales, las performances y expresiones artísticas del tango se conformaron en la etapa posterior a la crisis como un renacimiento de sus prácticas, como rituales restauradores cuyas referencias de sentido se hallan en los desarrollos artísticos y sociales pasados, en sus matrices culturales. Este renacimiento del tango se vio acentuado luego de la crisis con la proliferación de milongas, lugar ritual de sus bailes, y con una diferenciación de sus prácticas que permitió la descontextualización de sus escenarios y motivos originales.

Las performances del tango protesta, desarrolladas inicialmente en los espacios públicos como otra respuesta artística a la crisis social de sentido, se caracterizaron por una desidentificación con los estereotipos tradicionales vinculados con el tango y la sociedad. Si el baile tradicional del tango, siguiendo los análisis de Marta Savigliano (1995), se caracteriza por opacar relaciones de dominación colonial y de género, las performances posteriores emplearon los recursos dancísticos y coreográficos del género de manera heterodoxa, intentado reinventar o modificar sus códigos tradicionales y el binarismo sexual presente en este baile y el predominio de un imaginario social que vincula al tango con lo masculino y patriarcal. La problematización del abrazo apareció entonces como uno de los recursos principales de la desidentificación con los estereotipos de dominio espacial, de género y grupos sociales que fueron empleados en estas performances. A su vez, la suspensión de la temporalidad en que parecen desenvolverse algunas de ellas, si bien las emparenta con la cultura posmoderna, permite un distanciamiento crítico (y momentáneo) frente a la atracción del pasado que, en algunas expresiones del tango, como en la sociedad, tienen un sentido conservador. La inscripción de estas prácticas de protesta en un plano global en el que predominan las disimetrías del poder, el descentramiento de los sujetos y las fragmentaciones sociales torna ambiguo el abrazo (aceptado actualmente como su gesto social más distintivo) como una forma estética de inexorable consumación del poder. Por el contrario, si durante las primeras décadas del siglo pasado el abrazo podía significar una forma fetichizada de dominio, la fragmentación social derivada de la desindustrialización y la aplicación de políticas neoliberales durante las últimas décadas tornaron a las prácticas sociales del tango, lo mismo que a la expresiones teatrales

colectivas que se potenciaron luego de la crisis, en rituales de integración social que encuentran en el pasado modelos de referencia simbólica para la actualidad y con un creciente protagonismo de los jóvenes y las mujeres. Entre sus manifestaciones recientes se destacan las propuestas autogestivas de músicos y trabajadores de la danza, como las que se agrupan en el CAFF (Club Atlético Fernández Fierro), de agrupaciones que reivindican al tango en su matriz popular, y de grupos feministas como el Movimiento Feminista de Tango (MFT) que cuestionan las prácticas machistas y patriarcales vigentes en el tango mediante performances y reclamos en milongas y otros espacios de reunión. Se destacan también performers como Mario Rizzo, que fusiona el tango electrónico con el baile moderno, y las performances que tienen lugar en la Catedral del Tango protagonizadas por destacados bailarines y otros elencos de teatro danza que se desarrollaron durante los últimos años. Pasadas ya dos décadas de la crisis social y política que atravesó el país con sus emergentes estéticos cabe preguntarse si las dramatizaciones sociales de la crisis actual, ya sea por medio de performances u otros medios audiovisuales, tendrán una figuración en el plano del imaginario colectivo con un sentido renovador de las relaciones sociales, políticas y culturales.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe.
- Ameigeiras, Aldo (2011). "Matrices culturales, una clave para el abordaje de las culturas populares en la sociedad actual". En *Culturas populares y culturas masivas*, pp. 25-34. Los Polvorines-Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento-Imago Mundi.
- Attali, Jackes (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Bauman Zygmunt (2009). *Amor líquido*. Buenos Aires. FCE.
- Becker, Howard (1999a). *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1999b): *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*: Buenos Aires: Siglo XXI.

- Benavente Pedro; Ferrio, Paula; Garófalo, José; Litvak, Verónica y Svartzman, Marina (2004). "Tanguedia: tango, comedia y tragedia", documental realizado por el grupo "Tango Protesta".
- Benjamin, Walter (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bernand, Carmen (1977). "Filomena Morquecho y la violencia familiar", mimeo.
- Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.
- Cabrera, Mónica (2014). "Figuraciones (Im)políticas y estéticas del resentimiento". En Cabanchik, Samuel y Boverio, Alejandro (comps.), *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Calello, Tomás Daniel (2014). "Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural", VII Jornadas de Sociología, UNLP, 4 de diciembre.
- (2015). "Crisis, reconstitución del sujeto y ficcionalidad en el teatro comunitario y las performances del tango", tesis de Doctorado, UBA.
- (2017). *Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Calello, Tomás; Fritzsche, Federico y Suárez, Francisco (2011). "El tango como constituyente de identidades culturales y actores urbanos en la región metropolitana de Buenos Aires". En Ameigeiras, Aldo y Alem, Beatriz (comps.), *Culturas populares y culturas masivas. Los desafíos actuales a la comunicación*, pp. 35-48. Buenos Aires-Los Polvorines: Imago Mundi-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Carella, Tullio (1966). *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: CEAL.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

- Harvey, David (2004). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Huysen, Andreas (2006). "La dialéctica oculta: vanguardia, tecnología, cultura de masas". En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, pp. 19-40. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Muñoz, José Esteban (2011). "Introducción a la *teoría* de la desidentificación". En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 555-603. México: FCE.
- Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires (2006). *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Subsecretaría de Industrias Culturales, Ministerio de Producción, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Prieto, Luis (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Proaño Gómez, Lola (2005). "Teatro comunitario, belleza y utopía". En Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, pp. 265-277. Buenos Aires: Galerna.
- Pujol, Sergio (1991). *Gardel y la inmigración*. Buenos Aires: Almagesto.
- (2000). "Un renacimiento en el nuevo siglo. Muerte y transfiguración del tango". *Todo es Historia*, n° 396, Buenos Aires.
- (2006). *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- (2011). *Historia del baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Ricœur, Paul (2007). *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Savigliano, Marta E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. San Francisco-Oxford: Westview.
- Schechner, Robert (1987). "Victor Turner's last adventure". En Turner, Víctor, *The anthropology of performance*. Nueva York: PAJ Publications.

- (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- (2011). “Restauración de la conducta”. En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 33-49. México: FCE.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Taylor, Diana (2011). “Usted está aquí: el ADN de la performance”. En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.), *Estudios avanzados de performance*, pp. 401-430. México: FCE.
- Trastoy, Beatriz (2004). “El teatro argentino en tiempos de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas”. En Pellettieri, Osvaldo (comp.), *Teatro argentino y crisis*, pp. 101-116. Buenos Aires: Eudeba.
- Turner, Víctor W (1982), “Celebration: Studies in Festivity and Ritual”. Washington: Smithsonian Press.
- (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus: Madrid.
- Ulla, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.
- Varela, Gustavo (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Vila, Pablo (2000). “El tango y las identidades étnicas en Argentina”. En Pelinski, Ramón (comp.), *El tango nómada*, Buenos Aires: Corregidor.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

## Referencias en línea de performances de tango

- Performance de Tango Protesta “Maratón” en “Porteño y bailarín” (2009): [https://www.youtube.com/watch?v=TU2MUieT\\_cQ](https://www.youtube.com/watch?v=TU2MUieT_cQ)
- Performance Tango Protesta en Práktica 8 (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=2pHDBxsaW8o>

Performance Tango Protesta Roles Libres en La Marshall (2006): <https://www.youtube.com/watch?v=odKxSyJQMuc>

Flash Mobe de Tango en Plaza de la República, 9/4/2014 [https://www.youtube.com/watch?v=g0ht2M\\_u-Fs#t=15](https://www.youtube.com/watch?v=g0ht2M_u-Fs#t=15)

Performance "Deliciosas criaturas perfumadas" en el 6to "Festival Cambalache" (6-7 diciembre 2009): <https://www.youtube.com/watch?v=NwsMEOWUpmM>

Performance "Loca de amor" en el 9no "Festival cambalache" (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=zkgVyrCM3tA>

Performance "Soliloquios" en el 9no "Festival Cambalache" (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=XVKS4iUsmns>

Performance "Ensueño" en el 9no "Festival Cambalache" (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=QY0nXfBOYdA>

Performance "El Cadáver del Tango", Tango Protesta y Compañía Tragicómica Tanguera (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=NfPxtKGPwW4>





La Serie **Memorias en tensión** propone desnudar, a partir del pensamiento de algunxs artistas y pensadorxs, las diferentes formas que tiene el lenguaje dominante de consolidar una cultura que excluye las voces subalternas.

A lo largo de los últimos cuarenta años, en la Argentina se han producido una serie de quiebres y resignificaciones poéticas que pueden identificarse a través del cruce de diversos lenguajes y que denominaremos performances. Este proceso de hibridación de lenguajes es también atravesado por un complejo entrecruzamiento de transculturalidades que enriquecen miradas y nos convocan a generar nuevas herramientas para pensar y discutir estas expresiones que, aunque son parecidas a las que se producen desde fines de los años cincuenta del siglo pasado, tienen nuevos elementos y componentes que las hacen, en algunos casos, distintivas. Desde la vuelta a la democracia a la fecha, se han generado distintas propuestas performáticas que interpelan el espacio público constituyéndolo como su escenario de acción e intervención junto con la expansión de propuestas artístico-poéticas, muchas de ellas vinculadas a diversos movimientos y situaciones políticas. Así, podemos observar tanto la relación entre lo artístico y lo político como las nuevas poéticas, los modos de intervención del cuerpo y, fundamentalmente, la generación de nuevas dramaturgias que explican, de algún modo, la transformación de la Argentina en los últimos cuarenta años.

Universidad Nacional  
de General Sarmiento 



Libro  
Universitario  
Argentino

