

Disputas simbólicas en el espacio público: las *performances* como contra-celebraciones durante el Bicentenario de la Independencia

Adriana Galizio¹

Resumen

El presente trabajo realiza una reflexión sobre las disputas simbólicas que aparecen en el espacio público cuando intervienen performances urbanas, indaga en la forma en que las mismas interpelan y tensionan el modo de concebir el espacio público, la relación con el sujeto-observador y el imaginario simbólico, y ofrece un análisis sobre algunas de ellas (San Martín Cartonero y Esto no es independencia) que, al modo de “contra/anti-celebraciones”, propusieron otras miradas estético-políticas en relación al Bicentenario de la Independencia y a los festejos oficiales de julio del 2016.

Ocurridas en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, estas performances configuran un universo “otro” cargado de sentidos sobre la “independencia argentina”, reconfigurando ese mismo espacio ya que las huellas de esas acciones no son neutrales ni inocentes, son “maneras de hacer” que, resemantizando el espacio colectivo, se apropian de los espacios “de todos” para dar cuenta de las resistencias culturales y artísticas. Entonces, analizaremos la irrupción y la caravana como dos de los procedimientos performáticos que utilizaron estas prácticas estéticas urbanas para, desde el cuerpo como soporte, interpelar críticamente al transeúnte.

¹ Adriana Galizio es Profesora y Licenciada en Artes, Orientación Artes Combinadas (UBA). Es maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Actualmente es jefa de Trabajos Prácticos en la materia Prácticas Culturales (UNAJ-IEI) y Profesora de la materia Arte y Sociedad en el Profesorado en Artes Visuales Lola Mora (CABA). Además, integra proyectos de investigación y extensión dentro del campo de la comunicación y el arte público, en su relación con los ejes arte-política y arte-memoria. Correo electrónico: adrigalizio@gmail.com

Disputas simbólicas en el espacio público: las *performances* como contra-celebraciones durante el Bicentenario de la Independencia

Los actos bicentenarios y la dimensión simbólica en disputa

(...) “la función del arte en relación con la sociedad resulta clara: expresar a cualquier precio lo que se oculta tras el muro” (Jean Jacques Lebel, *El happening*)

En esta ponencia presentaré algunas reflexiones sobre las disputas en la dimensión simbólica ocurridas en el espacio público del Bicentenario de Julio de 2016 en la Ciudad de Buenos Aires. El corpus que trabajaré se focaliza en dos *performances*: *San Martín Cartonero* realizada por un grupo de artistas autoconvocados, luego nucleados bajo el nombre Colectivo Independencia Imaginaria y *Esto no es independencia* por el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC). Estas acciones urbanas se propusieron tensionar y cuestionar algunos sentidos oficiales que se desplegaron en esos actos y discursos acerca del concepto de “independencia” teniendo en cuenta tres ejes transversales: el espacio urbano, el arte/lo estético y la política. En primer lugar, el espacio urbano fue interpelado en tanto espacio social, y en segundo y tercer lugar tanto lo estético/artístico como lo político fueron problematizados al ofrecer diferentes maneras de expresar otros gestos simbólicos y su consiguiente politicidad (Diéguez Caballero, 2007:11).

Si nos ubicamos espacial y temporalmente en un día de conmemoración festiva en nuestro país, o sea un día feriado y por lo tanto no laborable, sabemos que estamos en presencia de un día extra-ordinario en el que se pondrán en suspenso las actividades cotidianas y ordinarias y se presentarán una serie de conmemoraciones o festejos, que en tanto “ritos estatales” o “escenificaciones culturales” permiten que una vez más la autoridad política se defina a sí misma (Jelin, 2002; Geertz, 1994). Ese día, si decidimos asistir a algún evento o fiesta oficial prestaremos atención a la difusión en los medios de comunicación: la televisión, los diarios, la radio o las redes sociales. Estaremos atentos al “programa” que nos ofrecen. Pero, observemos también que esas celebraciones se manifiestan en el espacio público compartidas con otras, que están en disenso con aquellas y no son ni pretenden ser actos o festejos oficiales, que aquí llamaremos “anti” o “contra-celebraciones”. Por lo tanto, un buen número de algunas de estas acciones urbanas quedarán por fuera del circuito informativo de celebraciones siendo su difusión comunicada por algún grupo cerrado de redes sociales, dirigida a un público receptor afín en términos artísticos, políticos o ideológicos al grupo productor de esos eventos. Es claro entonces que esas acciones no tienen la misma “prensa” que las otras ofreciendo al espectador o ciudadano participante una propuesta diferente. Aquellos que se encuentran transitando performativamente una “contra-celebración” de la que no han sido informados ni invitados, no pueden ni quieren ver u oír esas acciones porque no han sido invitados a “ese” festejo, sino a otro.

Pero aquí estamos refiriéndonos a un acto aún más “extraordinario” que el resto de los festejos que se celebran en nuestro país, el del 9 de julio de 2016, nuestro Bicentenario de la Independencia, acontecimiento que se resignifica al existir una memoria cercana de festejos anteriores: nos referimos al antecedente previo y no muy lejano en el tiempo del Bicentenario de Mayo de 2010.

En el Bicentenario de Mayo los festejos oficiales, realizados desde el 21 al 25 de mayo, ofrecieron un espectáculo masivo en el espacio público donde se problematizó la relación con el espectador y el desafío de convertir a las calles en un “gran escenario”. Para lograr ese primer objetivo, se privilegió un dispositivo central de *monumento móvil efímero* para

las carrozas performáticas que protagonizaron el desfile del 25 de mayo atendiendo a una narración oficial específica sobre la historia y la memoria organizada desde la Unidad Ejecutora Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010, según Decreto Nacional N° 1358(González, 2015). En ese sentido, y buscando la mayor accesibilidad de la ciudadanía a un espectáculo masivo, se organizó un relato sobre la Historia Argentina desplegado en un desfile central articulado con el imaginario “nacional y popular” que refiere a la ampliación de derechos –culturales, artísticos, simbólicos- para todas y todos. El espacio público se convirtió en un espacio social transitado y transitable desde una libre circulación acercándose a la construcción comunitaria de valores, símbolos, costumbres y bienes culturales (Fuentes, 2016).

En referencia a las “contra-celebraciones” en el espacio público que se realizaron en Mayo del 2010, existieron algunas protagonizadas por representantes de organizaciones y de pueblos originarios cuestionando al Estado nacional y reclamando por la “otra” memoria de la Historia, identificada con las cosmovisiones precolombinas. El *Otro Bicentenario: el Bicentenario de los pueblos*, fue una propuesta de intervenciones artísticas realizadas frente al Congreso de la Nación junto a la creación de una campaña gráfica de 32 infografías difundida por sitios web y realizada por el grupo La Bisagra que también tuvo un despliegue visual y puesta en escena en las calles. Los nuevos modos de pensar la nación instalan también posturas que, además de las perspectivas elaboradas desde el Estado, permiten otras “narraciones” o “metáforas” desde el abordaje de las minorías o desde las comunidades marginales que necesitan ser reconocidas, a su vez, por la nación. Esta demanda social que surge en términos de rechazar las prioridades culturales que se originan desde un “centro”, ya no se piensa como problemática de la tradición cultural sino desde los problemas de la “traducción cultural”, en tanto las modalidades para entender las prácticas y valores de los “otros” en la esfera pública se ponen en cuestión (Bhabha, 2010).

Volviendo a nuestro espacio público del bicentenario de la Independencia observemos la especificidad con la que se fue configurando, tanto en San Miguel de Tucumán, ciudad donde se realizaron los eventos oficiales presididos por el presidente Mauricio Macri, como en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el caso de la ciudad de San Miguel de Tucumán los espacios donde circularon autoridades oficiales y otros actores sociales y políticos fueron la Casa de Tucumán, la Catedral y la avenida Mate de Luna, donde se realizaron los actos protocolares, el Tedeum y el desfile cívico militar respectivamente. Nos interesa destacar otros “hitos” en las adyacencias de la avenida citada como la Plaza Independencia y el monumento al Bicentenario, dos espacios que más allá de su situación estratégica geográfica contienen y sostienen un espesor simbólico para los ciudadanos tucumanos. Si bien no profundizaremos en estos dos sitios, es de destacar que el día 10 de Julio y en horas de la noche, el monumento al Bicentenario fue “atacado por un grupo no identificado” produciendo daños en el sistema eléctrico, en el parquizado y la fuente de agua, lo que produjo un cortocircuito y el consiguiente desborde de agua en la zona. ²El suceso no tomó mayor trascendencia en Tucumán y los daños fueron rápidamente

² El Monumento al Bicentenario fue inaugurado el día 8 de Julio de 2016 y está instalado en la avenida Mate de Luna. Es una obra que consiste en dos torres de cemento de 25 mt. de altura que representan la bandera nacional. En el césped que lo rodea lo completa una estructura de acero inoxidable ubicada al pie que simboliza las “rotas cadenas” correspondiente a uno de los versos del Himno Nacional. Fue diseñado por el arquitecto Miguel Mazzeo, ganador de un concurso provincial que contó con un presupuesto de \$ 5.000.000. (Entrevista a Miguel Mazzeo realizada por la autora el 11 de Julio de 2016 en San Miguel de Tucumán)

reparados. Pero este ataque produjo una activación visual y simbólica de la disconformidad de algunos sectores con la narración y el discurso sobre la historia y la memoria desplegados algunas horas antes en la celebración central.

Ya hemos realizado un aporte (Amati et al, 2017) en el que exploramos la relación de los festejos y las contracelebraciones ocurridas en San Miguel de Tucumán durante el Bicentenario del año pasado. Allí se abordó el análisis de la suelta de globos negros más otras intervenciones artísticas que se opusieron a los sentidos dominantes del evento oficial. Se consideró a estas intervenciones como “contrafestejos”, que en términos de Raymond Williams (1997) serían unas prácticas que proponen una visión de mundo alternativa a la hegemónica. Las acciones urbanas *Los globos negros del Bicentenario*, acción que consistió en una caravana popular con posterior suelta de globos negros convocada por el artista Alejandro Gil; *La Patriapachamama*, acción urbana protagonizada por Silvina Santillán; *La revolución de la alegría-objeto metafórico asfixiante*, intervención urbana realizada por el artista Gabriel Lemme, y *Parodia al rey*, intervención teatral del artista Juan Lisandro del Giesso, representadas todas en las cercanías a la avenida Mate de Luna durante los actos oficiales, se manifestaron en esa dirección. Estas acciones utilizaron la parodia y la dramatización como estrategias para generar nuevos sentidos. A través de un repertorio simbólico de acciones, objetos y elementos, se cuestionaron las acciones y discursos del Estado mostrando otra mirada sobre la historia social y política del presente.

Encontramos entonces, por un lado, una conmemoración oficial que busca una autocelebración y el privilegio de una memoria legítima donde no pueda cuestionarse el tiempo presente desde un pasado histórico (Candau, 2006:70) y por otro, acciones de diferentes actores sociales que intentan validar su derecho a otras construcciones simbólicas sobre la memoria. El acto oficial del 9 de julio fue desafiado por manifestaciones sociales, políticas y culturales que adquirieron una modalidad contestaria oponiéndose a los sentidos dominantes del evento que, en Tucumán, utilizaron tácticamente las formas de intervenciones artísticas y acciones performáticas en el espacio público.

En la ciudad de Buenos Aires los festejos oficiales de los actos centrales se celebran habitualmente en la Plaza de Mayo, la Catedral Metropolitana y el Congreso. Pero también son los lugares elegidos a la hora de intentar visibilizar otras significaciones. Por otro lado, la calle Corrientes, la avenida 9 de julio, el Obelisco, son muchas veces visitados por organizaciones, movimientos o colectivos sociales y artísticos para expresar su descontento con los contenidos, discursos, ideas u opiniones surgidas dentro del campo político oficial. Así, diferentes actores se apropian del espacio para celebrar otras representaciones de la Independencia ofreciendo otros sentidos políticos y estéticos a los símbolos patrios, en una constante búsqueda por compartir el espacio pero también por generar disenso o contradicción en términos simbólicos (Jelin, 2002; Chartier, 2005).

El campo cultural de los festejos y sus disputas en los eventos bicentenarios junto a sus representaciones estética y política permite pensar a estas *performances* como “de disenso” ya que interpelan y ponen en tensión los discursos enunciados desde el campo oficial como asimismo disputan el “reparto de lo sensible” en el contexto estético-político (Rancière, 2009). Desde el campo artístico estas acciones se alejan de las producciones que circulan y se legitiman desde la “institución-arte” (Schechner, 2000) presentando características que las desvían del canon artístico y las acercan más a prácticas estéticas-intelectuales-sociales subalternas.

Los conceptos de hegemonía y contrahegemonía (Williams, 1987) permiten analizar el abordaje de las problemáticas actuales por la disputa y apropiación de sentidos en el campo

de la cultura, y más específicamente en el campo artístico en la lucha por su legitimación. Asimismo, los conceptos de táctica y estrategia según Michel De Certeau (1996) ofrecen herramientas metodológicas para las “contra-celebraciones”: la táctica es el medio por el cual aquellos que no ocupan un lugar central de poder en la cultura, tienen para contrarrestar la estrategia de los poderosos. Así, las tácticas son “maneras de hacer” creativas, dispersas y artesanales de grupos o individuos que “crean un espacio de juego con una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes”, es decir, son prácticas débiles que, sin poseer un espacio propio, se apropian de los espacios ajenos para dar cuenta de las resistencias culturales.

Las características de nuestro corpus mencionado en los primeros párrafos que, además de “contra-celebraciones”, son *performances*. Entonces, las observamos como acciones o prácticas, colectivas en ambos casos, que son efímeras y donde se “pone el cuerpo” como soporte expresivo. Con antecedentes históricos en todo el siglo XX, pero particularmente desde las décadas de 1960 y 1970 en Europa, Estados Unidos y América Latina, los artistas accionan en el espacio público para enfrentar a los gobiernos y sectores poderosos como así también al marco normativo social dominante (Taylor y Fuentes, 2011). Para sistematizar algunos conceptos, organizaremos nuestro marco teórico desde los estudios de la *performance*.

Los estudios de la *performance* se conforman actualmente como un campo disciplinar que surge en las décadas del 60 y 70 en Estados Unidos y Gran Bretaña y se sistematizan académicamente en los años 80, apareciendo como un campo “rebelde” a los estudios académicos tradicionales desarrollados en los departamentos de drama, teatro, antropología y sociología tradicionales. Del mismo modo, la *performance* nace posicionada como una práctica enfrentada a las representaciones teatrales y visuales de entonces. Este campo teórico se enriqueció con el aporte de diferentes disciplinas como la lingüística, la sociología o la antropología para estudiar tanto a las representaciones del campo estético como a aquellas que son acciones culturales (ceremonias, rituales, etc.). En ese sentido, recuperamos parte de ese marco teórico y en primer lugar, a través de las categorías estudiadas por Richard Schechner, Victor Turner y Diana Taylor. Para Schechner (2000) la *performance* es un acto que no se da nunca por primera vez, sino que aparece como una suerte de conducta de “comportamiento repetido”. Esta repetición o conducta restaurada que implica retomar una conducta pasada, le da la eficacia simbólica necesaria como ocurre por ejemplo con las rondas de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo. Por otro lado Schechner no olvida que en esa convención que se reactiva aparece el elemento de la creación o invención, siempre presente en estas prácticas. Entonces, la *performance* es un acto que aparece como algo que se repite aunque *algo nuevo* aparece siempre. Así, trataremos entonces de encontrar esas especificidades (o no) en las “conductas restauradas”. Para Victor Turner, la “teatralidad” fue un concepto central para sus estudios sobre los símbolos rituales en sus estudios del campo antropológico (Turner, 1974:23), concepto que enriquece la relación rito-performance-teatralidad. Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011:15) por su parte, se preguntan: “¿qué nos permite ver y hacer *performance*? (...) que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?” para dar cuenta del carácter efímero por un lado de las *performances* pero también para puntualizar que si bien esas acciones no se repetirán, no estarán más como fuentes, textos o documentos en repositorios vinculados a la investigación, sí podrán recuperar, más allá de su resistencia al archivo, un nuevo repertorio simbólico vinculado a “[hacer visible otras trayectorias culturales (...) y resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual]”. (Taylor y Fuentes,

2011:17). Al ser un *corpus* efímero, las *performances* se vuelven un objeto de estudio “extraño e huidizo”, con una duración y materialidad escasas que escapa a una objetualidad de estudio tradicional (Diéguez Caballero, 2007:10)

Otras características a destacar en tanto *performances*, es que su grado de ritualidad promueve actos públicos y participativos como los “rituales diálogos” que propone Paul Gilroy cuando los espectadores participan en forma colectiva generando lazos comunitarios (Bhabha, 2010:50). La especificidad de cada una de las poéticas con sus consiguientes dispositivos estéticos presentadas en cada *performance* será la exploración que haremos a continuación, la *caravana* para *San Martín Cartonero* y la *irrupción* para *Esto no es Independencia*.

San Martín Cartonero, la caravana en marcha por la calle Corrientes

La acción performática *San Martín Cartonero* se realizó el día feriado 15 de Agosto de 2016, por trasladarse a ese día la efeméride del 17 de Agosto, en conmemoración al aniversario de la muerte del General José de San Martín. La decisión de realizarla ese día es el resultado de acciones previas que condujeron a la cristalización de esta *performance* en el espacio público realizada por un grupo autoconvocado de artistas que consistió en una *caravana* que realizó su recorrido desde la esquina de Corrientes y Montevideo hasta el Congreso de la Nación y emprendió el regreso por la avenida Callao hasta su finalización en el Teatro San Martín.

En primer lugar, desde el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC) se inauguró la muestra colectiva *Independencia Imaginaria*³ el día 7 de julio con una propuesta que planteaba el siguiente interrogante: “¿independencia de qué?”. Se invitó a los artistas a que realizaran una investigación partiendo de un objeto de sus infancias: el cuaderno escolar. Se sugirió explorar el universo de “marcas” identitarias construidas en la formación primaria y las consiguientes configuraciones surgidas en relación a la independencia para sugerir y proponer un imaginario artístico en términos de emancipación, libertad, soberanía. En la publicación periódica *Arte Urgente*, impulsada desde el CCC se profundizó esta propuesta con una editorial escrita por los curadores donde se reflexionó sobre la posibilidad de reconstruir el imaginario sobre la independencia a través del recorrido escolar desde una perspectiva constructivista que permitiera ofrecer activaciones contemporáneas sobre la independencia. Y frente a la pregunta ¿somos independientes hoy? una respuesta posible sería producir “nuevas palabras e imágenes en conflicto que decanten y desborden los discursos hegemónicos”.⁴ Es en este marco de experiencias y discusiones previas que surge la propuesta de una *performance* realizada por algunos de los artistas expositores de la muestra colectiva con un disparador común: ¿cuál sería el ejército de San Martín si éste volviese a cruzar los Andes? ¿qué forma tomarían esos “soldados” durante el año 2016?⁵

³La muestra colectiva *Independencia Imaginaria* se realizó en el Centro Cultural de la Cooperación de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los artistas participantes fueron María Paula Doberti, Félix Torrez, Virginia Corda, Eduardo Molinari, Mercedes Fidanza, Andrés Aizicovich, María Inés Alfonso Esteves, Javier del Olmo, Julia Cossani, Fernando Aita, Silvana Castro, Ernesto Pereyra, Raquel Masci, Federico Geller, Nelda Ramos, Norberto José Martínez, Esdian Boyadjian, Laura Kuperman, Andrea Trotta, Sebastián Preliasco, Laura Romano, Julieta Colomer, Natalia Revale, Alesia Gervasi, Paula Banfi, Cecilia Lida y Laura Lina con curaduría de Hernán Cardinale y Juan Pablo Pérez.

⁴ *Arte Urgente/Independencia Imaginaria*. Debates y contrapuntos de ideas visuales, N° 3, 9 de Julio 2016, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Ciudad de Buenos Aires.

⁵Declaraciones realizadas en la entrevista realizada a Juan Pablo Pérez por la autora en agosto 2017.

Quisiéramos recordar aquí algunos tramos del discurso presidencial en la Casa Histórica, pronunciado por el presidente Macri en las horas de la mañana del 9 de julio. El fragmento más comentado y cuestionado del discurso presidencial fue aquel en el que refería al Rey de España, invitado a los actos oficiales: “Estoy acá (...) tratando de pensar y sentir lo que sentirían ellos en ese momento. Claramente deberían tener angustia de tomar la decisión, querido Rey, de separarse de España”, en alusión a los patriotas de 1816.

Estas palabras resuenan en los artistas mientras piensan qué modalidad y recorrido tomaría la acción. La *performance* *San Martín Cartonero* avanzó en forma de *caravana* utilizando un dispositivo escénico de “carro de cartonero” comandado por el General José de San Martín con su uniforme militar, interpretado por el actor Daniel Tur. Los artistas autoconvocados que acompañaron la “marcha” iban empujando el carro vestidos con guardapolvos blancos.⁶

El personaje de San Martín “cartoneaba” y buscaba comida en los tachos de basura, mientras interpelaba con el grito a quien quisiera oír: ¡Angustia las pelotas!

La *caravana* -en tanto *performance*- se realizó en un espacio y tiempo específico, tuvo un período limitado de ejecución, un principio y un fin, una secuencia o programa de acciones, un conjunto de actores/*performers* y una audiencia. Esta propuesta sigue una modalidad propia de las peregrinaciones religiosas o cívicas, o de los éxodos, también presente en las marchas políticas y acciones artísticas: la práctica del caminar. En esa *caravana* es importante el trayecto y la trayectoria, tanto ser visto como ver lo que acontece con el transeúnte o espectador. La idea de *caravana* alude a lo colectivo, a lo grupal, ya que en *caravana* siempre se va con otros. En ese recorrido se pegaron afiches en el espacio público con la representación de San Martín diseñado por el artista Hernán Cardinale a partir del grabado, que es además una de las primeras imágenes del general, realizado por el correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra en el año 1818 que se decidió por un retrato ecuestre de cuerpo entero, influencia de la iconografía napoleónica.

El recorrido de la acción performática comenzó en la avenida Corrientes y Montevideo, continuó por la avenida Rivadavia, donde realizaron una primera parada en el cine Gaumont. Continuaron hacia la puerta principal del Congreso de la Nación, volviendo por Av. Callao deteniéndose nuevamente en el Hotel San Martín. Finalmente volvieron a retomar la avenida Corrientes para culminar el recorrido en el Teatro San Martín, cerrado y sin actividad por reformas. Los sitios elegidos como hitos para las paradas correspondientes representan “lugares de memoria” para los productores de la *performance* con un juego de significaciones y reclamos diferentes. Si bien está en juego la disputa por los otros sentidos sobre la independencia en el contexto del año 2016, al apelar a la disconformidad política – aglutinada en la frase paródica construida desde el saber popular: “¡Angustia las pelotas!”- también se solicitaron urgentes respuestas a los representantes del Congreso por la “crisis económica y simbólica” y al Jefe de Gobierno y Ministro de Cultura porteños por la remodelación y apertura del Complejo Teatral San Martín.

Esto no es independencia, la irrupción del cuerpo

“En la inacción somos cómplices; en la acción, compañeros”. (FACC)

La otra *performance* a la que nos referiremos es *Esto no es independencia* del colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) realizada el 9 de Julio de 2016 sobre la

⁶ Registro y video-performance en: <https://www.youtube.com/watch?v=AEM-B88TpAc>

avenida 9 de Julio, en las cercanías a dos “monumentos” porteños: el Obelisco y el Teatro Colón.

Las FACC es un grupo de artistas que provienen del campo teatral y la gestión cultural utilizando procedimientos teatrales y escénicos y que a partir del año 2015 elaboró un plan de acciones performáticas en el espacio público. Con la finalidad de salir de los teatros y llevar su poética a sitios de concurrencia masiva, se declaran como un colectivo que “quiere instalar una simbología en la calle que hable de un grado de resistencia y que explicita que una parte de la sociedad está enojada y en pie de protesta”.⁷

A partir de un manifiesto estético-político difundido en algunos medios gráficos proclaman:

“FACC es un equipo no partidario de artistas activándose con la urgencia de enfrentar cualquier máquina de violencias que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales. Tenemos la certeza de que, hoy más que nunca, es trabajo y responsabilidad del artista poner sus herramientas al servicio de dismantelar desde un acto de comunicación, cualquier iniciativa que sesgue el espíritu libre. Haciendo de la calle y los edificios públicos nuestro escenario y foco de operaciones. Invitamos a quien decida declararse en estado de emergencia a accionar en consecuencia. Artistas que entiendan que es momento de priorizar. De decidir dónde poner sus energías, en dónde invertir su fuerza, en dónde correr sus riesgos. Individuos deseando un cuerpo colectivo. Dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso. Un discurso intransigente, desde el potente grito del artista”⁸.

Con cinco acciones en el espacio público previas, inauguran con *Esto no es independencia* una *performance* desarrollada en tres momentos: un comienzo donde un grupo de *performers* ocupan la calle con posiciones previamente diseñadas mientras se escucha el himno nacional; un momento intermedio donde una banda de músicos comienza a hacer sonar sus instrumentos mientras que una pareja con megáfono recitan textos que siempre culminan con la expresión “hay cadáveres”; finalmente, los *performers* se desnudan conformando una “montaña” de cuerpos donde sobresalen dos banderas, una estadounidense y otra española. Se agrega un cartel-pancarta con el texto “Esto no es independencia” que completa la puesta en escena pública. Muchos espectadores se acercan, algunos miran y rápidamente se van, pero la mayoría asiste durante los 12 minutos aproximados de duración de la acción,⁹ quedándose hasta el final para presenciar la última imagen de la acción que recuerda uno de los episodios más abyectos de la historia del siglo XX: el genocidio y las pilas de cadáveres frente a los hornos en los campos de concentración.

El complejo repertorio de recursos teatrales y performáticos estuvo atento a generar un choque estético tanto por su imagen final como por la exposición de la “pila” de cuerpos desnudos. En ese entramado performático de recursos teatrales, carteles, textos y movimientos coreográficos es que se desplegó esta acción, a través de la *irrupción* del cuerpo en el espacio, ofreciendo un conjunto de representaciones simbólicas a través de la vía estética que oficiaron con gran eficacia para generar imágenes de alto impacto, rápidamente difundidas en las redes sociales.

Pero lo que nos convoca al describir esta acción es su relación con el concepto de independencia en tanto “contra-celebración”. En ese sentido, las FACC deciden realizar esta acción un 9 de julio para pronunciarse contra las declaraciones del entonces ministro de Cultura porteño Darío Lopérfido quien declarara durante el mes de enero de 2016 que en la “Argentina no hubo 30.000 desaparecidos”. Entonces, en referencia directa al

⁷ <http://www.lavaca.org/notas/independencia-y-arte-cuando-el-cuerpo-habla/>

⁸ <http://www.lavaca.org/notas/independencia-y-arte-cuando-el-cuerpo-habla/>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NRZ78ZMyvh0>

negacionismo histórico en el que incurre Lopérfido se revela para las FACC una nueva configuración simbólica que vincula nuestra independencia al campo de los derechos humanos. Si bien Lopérfido había renunciado al Ministerio, seguía en su cargo de director de Teatro Colón.

A modo de conclusión

Las “contra-celebraciones” reclaman, en la repartición de lo sensible, un lugar. Un espacio en el cual poder ofrecer un repertorio simbólico de procedimientos, acciones y discursos que pongan en contradicción, problematicen o cuestionen aquellos relatos y configuraciones dominantes, ya sean políticas o estéticas. Cuando ese reclamo se realiza desde el cuerpo como soporte estético y desde la acción en el espacio público es necesario realizar un “archivo” que permita que estas prácticas efímeras puedan volver a generar conductas restauradas en vías de producir una memoria visual y corporal de impacto simbólico que permita construir alternativas estéticas posibles.

Entonces, en esas “maneras de hacer”, como ocurrió con los procedimientos de la *caravana* y la *irrupción* se podrá configurar ese universo “otro” cargado de sentidos sobre la “independencia argentina”, permitiendo que los espacios “de todos” puedan dar cuenta de las resistencias culturales y artísticas.

Bibliografía

Amati et al, 2017, *Disputas por el Bicentenario en Argentina: memorias colectivas, festejos oficiales y alternativos*, publicación digital en proceso de publicación con referato doble ciego.

Bhabha, Homi 2002, *Los lugares de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Candau, Joël 2001, *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Del Sol.

Candau, Joël 2006, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Chartier, Roger 2005, *El mundo como representación*, México, Gedisa.

De Certeau, Michel 2007, *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Diéguez Caballero, Ileana 2007, *Escenarios liminales*, Buenos Aires, Atuel.

Fuentes, Teresita Ma. Victoria 2016, “Teatro en Provincia: Políticas culturales y Bicentenario”, en: Actas de las VII Jornadas Nacionales y IV Internacionales de Historia, arte y política, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil

Geertz, Clifford 1987, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Buenos Aires.

González, Malala 2015a, Configurar el relato: Estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario Nacional. *Anales del IAA*, 45 (2), 119-132.

Consultado el 18/05/2017 en:

<http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/174/160>

González, Malala 2015b, *La Organización Negra. Performances urbanas entre lavanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.

Jelin, Elizabeth 2002, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.

Rancière, Jacques 2009, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Editorial LOM.

Schechner, Richard 2000, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comp.) 2011, *Estudios avanzados de Performance*, México, FCE.

Turner, Víctor 1974, "Dramas sociales y metáforas rituales". En: Geist, Ingrid (comp.). Antropología del ritual. México, Conaculta ENAH-INAH, 2002.

Vich, Víctor 2004, "Desobediencia simbólica. *Performance*, participación y política al final de la dictadura fujimorista". En: Grimson, Alejandro (comp.). *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 63-80.

Williams, Raymond 1997 (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.