

Verzero, Lorena. "Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000", en Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Universidad Nacional de Rosario (UNR), núm. 19, diciembre 2018: 56-69: https://www.cetycli.org/cboletines/19/005_Verzero.pdf

Políticas de la representación: las artes escénicas desde los 2000

Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires - CONICET

En momentos así, es tiempo de volver a cambiar la lógica del laboratorio por la del campo de experimentación. Y también, y sobre todo, por la de la experiencia, ya que un experimento riguroso nunca debería empezar de cero (Eduardo Grüner "Del experimento" 18)

El agitado comienzo del siglo XXI argentino, a caballo entre los neoliberales noventa y los gobiernos progresistas de los primeros dos mil, ha comenzado recientemente a ser objeto de atención, en parte auspiciado por el nuevo giro político hacia la derecha –podría decirse– casi a escala occidental, que convoca a releer esa historia reciente con particular interés por el devenir del presente y del futuro inmediato. Con especial atención en la pregunta por sobre cómo el arte se interrelaciona con lo político y la política, me centraré en algunas expresiones escénicas que desde comienzos de este siglo resultan especialmente significativas para reflexionar en torno a la transformación de los imaginarios y la construcción de subjetividades, a partir de observar cómo se construye la idea de "representación". Para ello, pondré el foco en el estudio de ciertos elementos específicos, como la recuperación de espacios, la construcción de memorias y la intervención ciudadana, analizando apropiaciones, intertextualidades e intercambios, así como también interrupciones e innovaciones en materia de lenguajes estéticos, redes de asociación, prácticas colectivas y modos de producción. El abordaje de algunos movimientos y casos guiará un recorrido que permita observar, entonces, los modos en que se desarrollaron las relaciones entre las artes escénicas y lo social-político en los ya casi veinte años que lleva el siglo XXI. Desplegaré un recorrido a través de ciertos elementos neurálgicos, sin pretender exhaustividad en el análisis de cada uno de los casos, sino más bien intentando tender líneas que operen como puerta de entrada a algunas problemáticas.

Representación y colectivización: las artes escénicas en torno a la crisis del 2001

El impulso globalizador de los años noventa decantó en un impacto económico y político a fines del año 2001 que redundó en una ruptura en ciertas prácticas, discursos y sentidos. La crisis fue económica, pero se caracterizó por un cuestionamiento a la representatividad política (con el eslogan popular “que se vayan todos”) y una debilidad institucional que fue caldo de cultivo para la emergencia de una serie de colectivos de distinta índole. La idea de “representación”, sobre la cual se sustenta toda práctica escénica, resulta particularmente sensible en la coyuntura del 2001. Su doble acepción, política y escénica, será iluminadora para pensar ambos escenarios, el teatral y el social, a lo largo de estas páginas.

En el primero de los sentidos, ya en 2003, Eduardo Grüner pone en tensión la reiterada alusión a tal “crisis de representatividad”, por cuanto ese reclamo esconde un deseo, un pedido, una demanda de pertenencia. “Que se vayan todos” no significa en el 2002 argentino un intento de revolución ni una tentativa de implantar alguna forma de anarquismo, sino la necesidad de volver a ser integrado en un orden social que no se apartará demasiado del existente. Ese “que se vayan todos” no implica una transformación del sistema representativo o una construcción institucional diferente a nivel estructural, sino la expresión de la voluntad de encontrar un lugar como “representado”. En palabras de Grüner:

¿Qué está diciendo el que siente que el Estado y el sistema político ya no “representan” sus intereses y han cortado amarras con cualquier voluntad, aunque fuese ilusoria, de tener alguna clase de vínculo con los “representados”, sino “quiero volver a ser una sociedad civil”? En suma: todos ellos están, de alguna manera, diciendo “quiero volver a entrar en alguna de esas grillas, de esas categorías, de esas representaciones en las que sociólogos, politólogos o economistas decían que estaba mi lugar, que conformaba mi propia subjetividad en relación con una estructura social”. (“Del experimento”¹⁵)

Ahora bien, quienes no consiguen entrar en las representaciones existentes (de clase, nación, pueblo, e incluso masa, multitud y hasta horda) se incluirán en otras formas sociales posibles, generando movimientos o grupalidades por las que sí se sientan representados. En ese marco, surgen entonces colectivos que trabajan con distintas motivaciones y finalidades sociales, polí-

ticas y económicas, como asambleas barriales o centros de trueque. Comienzan a organizarse colectivos y agrupaciones de trabajadores en actividad, de trabajadores desocupados y movimientos piqueteros emergentes. En ese juego de pinzas entre renovación, refundación o construcción de nuevos lazos sociales, si no se produjo una transformación de las estructuras en términos marxistas, sí variaron la participación ciudadana, los modos de asociación comunitaria y las maneras de disputar por los espacios y roles sociales.

Estos dilemas se corporizaron en el campo teatral en rupturas con las poéticas canónicas provenientes del realismo o en la implementación funcional de sus procedimientos actorales, dramaturgicos o directoriales. Los temas de la pauperización y la incertidumbre de la clase media se repitieron en cantidad de obras en todos los circuitos. Figuras, problemáticas y devaneos de las clases medias fueron puestos en escena (*representados*) en el teatro independiente, oficial y comercial. Para el público de clases medias, el teatro (la sala teatral) constituía un lugar de encuentro y un espacio donde *verse representado*. Las clases medias más o menos intelectuales, que esgrimían no encontrar representación en los dirigentes políticos tradicionales, buscaban en la escena un lugar de identificación, tal como ocurrió desde el comienzo del drama moderno.

Desde mediados de los años noventa, en el teatro independiente¹, la parodia tanto a los sistemas sociales como a las poéticas escénicas fue uno de los procedimientos centrales a los que recurrió un teatro de autores jóvenes que comenzaban a ocupar lugares centrales en el campo y que concebían su trabajo en el orden de la “apoliticidad”. En un estudio de 2007 en el que analiza en

¹ El teatro que aquí llamo “independiente” también es aludido a través de otros términos, como por ejemplo, “alternativo”. Aunque la caracterización de esta escena es objeto de debate, en términos generales existe un acuerdo tácito en el campo teatral a partir del cual con “teatro independiente” no nos referimos al teatro heredero (en términos estéticos o ideológicos) del movimiento de Teatro Independiente que tuvo su auge en los años ‘40 y ‘50, que se presumía independiente del Estado y del empresariado, sino a un teatro que se vincula con aquel casi exclusivamente en lo que respecta a ciertos aspectos del modo de producción. El teatro independiente actual es autogestivo, pero puede tener (o, al menos, desea tener) subsidios o apoyos estatales, es un teatro de grupos (en su mayoría no estables, sino eventuales y flexibles), que se nuclea en torno a una cantidad de salas pequeñas, de directores, de dramaturgos y de actores que se constituyen en referentes estéticos. Los espacios de teatro independiente se caracterizan por poseer estéticas definidas y por ser gestionados por teatristas. Este teatro está abierto a nuevas poéticas y posee cánones propios, es decir, un sistema de legitimación interno que, a su vez, delinea un tipo de público (más o menos) cautivo. Por todo esto, las tensiones y disputas en la zona del teatro independiente son tan hondas como productivas.

profundidad el teatro latinoamericano de los años '90 en sus relaciones con lo político, Lola Proaño Gómez cuestiona los discursos sobre la posmodernidad y “el fin de los grandes relatos”, y observa agudamente las matrices de politicidad en la escena (*Poéticas*). Dentro de algunas de sus líneas argumentativas, aparece, por ejemplo, *La escala humana* (2001), que reúne a Javier Daulte, Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd en la dramaturgia. Entre 2001 y 2002, con las mismas matrices constitutivas se estrenan *La estupidez* (2001) y *El pánico* (2002), dos piezas de Rafael Spregelburd, que integran la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*: una serie de obras a partir de las cuales el autor reflexiona acerca de los pecados capitales en la actualidad.

La apelación a géneros literarios ha sido uno de los recursos a los que particularmente recurrieron algunos dramaturgos-directores-actores, con la finalidad de romper con sus estructuras y procedimientos, tal como ocurre con el policial en *La escala humana* o con el melodrama en *Nunca estuve tan adorable*, de Javier Daulte (2004). Entre los elementos puestos en juego en estas obras es posible observar tramas diegéticas complejas; personajes e historias exuberantes; y el quiebre de las expectativas del espectador medio en cuanto a las reglas de género, lo arquetípico de los personajes o de las fábulas. Este teatro apela a la puesta en uso de recursos sofisticados de especulación, como el reconocimiento de la parodia, el cinismo o la ironía como claves de lectura a partir de las cuales se genera la identificación. El hiperrealismo es el principio constitutivo de estas obras, una apuesta por el exceso en todas sus formas: exceso de personajes, de tramas, de temporalidades, de cruces; exceso de teatralidad, exceso de realidad y exceso de representación. En este sentido, Proaño Gómez argumenta que la matriz de politicidad de estas piezas se sustenta en el hiperrealismo (*Poéticas* 78-80): “Dado que el lenguaje político ha adoptado la teatralidad del teatro y las técnicas de la representación escénica como procedimientos para crear sentido y obtener adhesión de la sociedad, el lenguaje hiperrealista surge del rechazo al abuso y la saturación de la representación tomada por estos discursos del poder” (79).

En un registro escénico y actoral muy distinto, con una relación muy diferente con la diégesis, pero tal vez compartiendo con las piezas anteriores una apelación a un universal que permite el autorreconocimiento del espectador en lo representado en escena, *Ars higiénica* (2003), de Ciro Zorzoli, también recurre a la generación de humor para cuestionar el disciplinamiento social. Este teatro, que frecuentemente ha sido caracterizado como “crípti-

co”, no pretende acceder a un público masivo, sino que cuenta con un tipo de espectador que conoce los circuitos, las reglas y los códigos que le permiten no solo construir sentidos sino disfrutar de las obras y esto, a su vez, le otorga pertenencia social. Su misma inserción en un circuito independiente daría cuenta de ello. Y el posterior paso de algunos de sus realizadores al circuito comercial o “comercial de arte” (como lo denomina Dubatti) lo confirma, al desplegar un abanico de transformaciones en los modos de representación y en el alcance a otro tipo de públicos.

Por otro lado, en el campo artístico en general se recupera la idea de práctica artística como práctica social. En las artes visuales emergen colectivos y se produce una “colectivización de la práctica artística” (Giunta *Arte* 54) que se desarrolló en estrecho diálogo con el campo de las artes escénicas. Se generan nuevos circuitos, integrados por ejemplo por fábricas recuperadas, que imponen una lógica de producción particular, así como también, nuevos recorridos urbanos para un tipo de público y de artistas que encuentran en el arte modos particulares de incidir en lo social-político. Dos fenómenos orgánicos y que persisten hasta la actualidad surgieron como nuevas formas de acción y de memoria colectiva luego del 2001: la explosión de colectivos de teatro comunitario (Proaño Gómez *Teatro*) y la conformación de Teatro por la Identidad (TxI) (Diz *Teatro*).²

El “teatro comunitario” en Argentina es un fenómeno cultural cuyo inicio se sitúa en la conformación del grupo Catalinas Sur en 1983 en el barrio porteño de La Boca orientado por Adhemar Bianchi. En 1996, el grupo Los calandracas, coordinado por Ricardo Talento, crea el Circuito Cultural Barracas, un segundo colectivo de teatro comunitario, cercano territorial e ideológicamente al anterior. Y es en el contexto de 2002 que estalla la formación de grupos de teatro comunitario en barrios y pueblos de todo el país. El teatro comunitario argentino parte de la premisa de que cualquier integrante de la comunidad puede formar parte del grupo de teatro y éste funciona como espacio de pertenencia, de circulación de modos de afectividad, de reconstrucción de las memorias locales y de restauración de los lazos sociales.³

² Esta idea tiene origen en el proyecto colectivo que coordino, “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)”, PICT-2017-3059. En adelante, DIAETP.

³ Proaño Gómez dedica su *Teatro y estética comunitaria* al análisis de estas y otras problemáticas.

En el marco de la emergencia de colectivos artísticos que en los '90 comenzaron a realizar experiencias ligadas a organismos de Derechos Humanos, en la Buenos Aires del 2001 surge TxI con el objetivo explícito de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda y restitución a las familias legítimas de los menores apropiados durante la dictadura. Su obra de apertura, *A propósito de la duda* (2002), de Patricia Zangaro, resultó fundacional política y estéticamente. TxI realizó ciclos de teatro ininterrumpidos hasta la actualidad, variando sus estrategias, modos de acción, de organización y de visibilización.⁴ Con el tiempo, se desprendieron colectivos locales de TxI en otras ciudades de Argentina y en otros países, como España, Inglaterra y Venezuela.

Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo artístico, el teatro desarrolló tácticas escénicas para manifestar el desconcierto ante un poder global tan omnipresente como indistinguible (tal es el caso de obras como *Mil quinientos metros bajo el nivel de Jack* (1999) de Federico León) y la angustia que generó la crisis, los nuevos modos de supervivencia burlando las normas y las leyes para el respeto de los espacios (el teatro de Norman Briski), los elementos escénicos que conectan la crisis con la situación social y con el pasado reciente (como *Formas de hablar de las madres mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (2001), de Daniel Veronese), los cuerpos colectivos en la resistencia y la denuncia (en el teatro comunitario) junto con la construcción de nuevos espacios de subjetividad, la presencia del cuerpo femenino como metáfora de la resistencia y la desprotección social de la juventud (Circuito Cultural Barracas), la remisión a la tradición católica para deconstruirla y exhibir la indignancia causada por la globalización (Grupo Catalinas Sur) y algunas propuestas distópicas, marcan la negatividad en las grandes utopías (*Mujeres soñaron caballos* (2001), de Daniel Veronese) (DIAETP).

⁴ Diz dedica su Tesis de Doctorado titulada "Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad" al análisis pormenorizado de los primeros diez años de este movimiento.

Hacia la ebullición de un teatro sobre memorias de la historia reciente

Como he propuesto en un trabajo anterior (“Cuerpos”), *Los murmullos*, de Luis Cano (escrita en 1998 y estrenada en 2002 en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, con dirección de Emilio García Wehbi) inicia modos de reconstruir los años de la militancia y de la dictadura, señalando un momento bisagra en el campo teatral. Entre los elementos inaugurales, se destaca la crítica del hijo a su padre desaparecido, y con ello el corrimiento de la imagen del desaparecido como héroe, hacia su construcción como sujeto social en el cruce del orden de lo privado y lo público. *Los murmullos* construyó críticamente la historia reciente argentina a través de procedimientos que rompen con la linealidad realista, inaugurando así el paso de la figura del héroe a la del militante (Verzero “Ficción”), marcando el trayecto entre el homenaje y el cuestionamiento como formas sociales de remisión al pasado que conllevan rituales, convenciones y construcción de consensos. Como señala Mariana Eva Pérez, el estreno de *Los murmullos* ocurre en un momento bisagra entre dos narrativas: la “teoría de los dos demonios”⁵ y la narrativa militante-humanitaria, y “se adelanta a su tiempo para cuestionar ambas” (“Los murmullos” 3-4). Según Pérez, la obra se ubica en una “narrativa de resistencia” (4) y avizora una mirada crítica sobre la militancia de los ’70, lo cual se concreta a través de dos procedimientos centrales: la intertextualidad y una poética de lo abyecto (30), que analiza en detalle.

El texto de *Los murmullos* fue escrito en un contexto de declinamiento del neoliberalismo de los años ’90 y, debido a una coyuntura particular en el teatro oficial, el estreno se vio postergado, lo que significó que la puesta en escena se montara luego del estallido de la crisis del 2001. El texto dramático original sufrió profundas modificaciones durante el proceso de ensayos, que transcurrió durante el verano del 2002. Todo esto repercutió en los sentidos que la obra despliega y sobre todo se condensa en la apelación del parlamento del personaje del autor hacia el final de la pieza, que se inserta en la versión del texto que se lleva a escena.

⁵ La “teoría de los dos demonios” constituye uno de los modos de explicar la violencia de los años ’70 en el que se deposita la responsabilidad en dos bandos opuestos, uno identificado con el terrorismo de Estado y otro, con la subversión. Debido a su circulación y aceptación durante los años de la transición democrática (1983-1989), el origen de esta interpretación binaria respecto de los conflictos del pasado se asocia a esa época, aunque la cosmovisión tiene origen en períodos previos y persiste con diversa entonación hasta la actualidad. Marina Franco (“Teoría de los dos demonios”) historiza y analiza políticamente la construcción de esta metáfora demoníaca durante los primeros años de la posdictadura.

A partir de 2003, con la asunción de Néstor Kirchner como presidente y la instalación de una política progresista en términos culturales y sociales, pero también económicos, se produce un repliegue de las acciones de intervención artística y amplios sectores del campo teatral encuentran cierto apoyo en las políticas culturales oficiales. Estas políticas se traducen, por ejemplo, en la creación de líneas de financiación para el fomento del teatro no oficial, es decir, apoyo tanto para elencos de teatro independiente, como grupos de teatro comunitario o de teatro callejero, entre otros tipos de experiencias escénicas, como presentación en festivales en el exterior, giras nacionales, realización de encuentros, etc. En términos simbólicos, la problemática de la construcción de memorias sobre la historia reciente, particularmente los años de la militancia y de la última dictadura, pasa a integrar la agenda oficial y esto opera legitimando las prácticas culturales al respecto.

En ese sentido, desde la transición democrática, en el campo teatral se han producido tres momentos climáticos en las reflexiones sobre los años '70 que, a grandes rasgos y a pesar de las especificidades propias del campo, coinciden con las reflexiones articuladas desde el campo intelectual (Verzero "Cuerpos"): (1) Durante los años de la transición (1980/1983-1989), son pocas las manifestaciones, pero el período está integrado por obras modélicas como *Potestad* (1985), de Eduardo Pavlovsky. (2) A mediados de los '90, en sintonía con las transformaciones en la subjetividad ocurridas en el marco de la declinación del neoliberalismo, se inicia una segunda etapa, algo más prolífica en cantidad de obras y en la búsqueda de lenguajes, que se inaugura con *Máquina Hamlet*, de El Periférico de Objetos, en 1995, y se fija con la escritura de *Los murmullos*, de Luis Cano, en 1998, como casos paradigmáticos. (3) A partir de 2002, se multiplican las obras sobre la historia reciente acompañadas por el auspicio de políticas progresistas en la región. Hacia 2008/2009 se produce una explosión, con *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, estrenada en el teatro oficial Sarmiento, como caso modélico. Entre esos años y hasta 2015 hay un crecimiento exponencial. Este último período incluye el 40° aniversario del golpe de estado de 1976, por lo que en torno a 2016 se potencian el estreno, reestreno y reposición de obras sobre la dictadura.

Mi vida después lleva al extremo la inicial apuesta de *Los murmullos* en lo que respecta a la fractura de la representación. Entre sus procedimientos diacríticos, se destaca la incorporación de dispositivos performáticos para la construcción de la historia reciente. Esta obra integra especialmente los debates en

torno a “presentación” y “representación”. El procedimiento central mediante el que se articula la pieza consiste en la realización de acciones “en puro presente” por parte de la generación de los “hijos” o “segunda generación”.⁶ Proaño (“La duda”) profundiza en el debate acerca de la “representación” escénica al plantear que en teatro es imposible salir de ella. En escena, la “presentación” es imposible. Según la autora, se trata más bien de “niveles de densidad” en la “representación” y propone cinco “niveles de representación”, entre los cuales el realismo sería el más “denso”, puesto que intenta ocultar su carácter representacional (2-5). La política representacional puesta en marcha en *Mi vida después* ocuparía el último de dichos niveles, puesto que, por el contrario, la ilusión que se crea es la de ausencia de teatralidad. Para ello, los personajes son expuestos como si así fueran en su vida real (como si así hablaran, así se movieran, etc.). Se evita una diégesis narrativa, se ostenta el artificio, se articulan elementos documentales con otros ficcionales y se señala esta distinción, etc. Estos recursos contribuyen a incrementar la posibilidad de identificación (de *verse representado*) por parte del público, sobre todo si comparte experiencias de vida con los *performers*, con la generación de sus padres, o si ha experimentado situaciones sociales análogas. La débil densidad representacional de la obra produce la ilusión de borramiento de los límites entre realidad y ficción, generando un “nosotros” compartido entre *performers* y público.

La ausencia de representación y su imposibilidad: intervenir la ciudad real y la ciudad virtual

Desde fines de 2015, en una coyuntura definida por el retorno de políticas neoliberales con el gobierno de Mauricio Macri y en consonancia con el devenir en gran parte de los países de la región y del mundo occidental, se

⁶ Con “hijos” no hago referencia exclusivamente a “hijos de desaparecidos”, sino ampliamente a esa “(segunda) generación”. No me adentraré aquí en las ventajas ni en las inconsistencias de cualquiera de estas dos figuras (la de “generación” en la historia de la teoría literaria, ni la de “segunda generación” en los estudios sobre memorias que parten del holocausto como modelo analítico para estudiar el caso argentino). Simplemente, hago aquí un uso funcional de los términos para remitir a quienes nacieron entre 1974 y 1984 aproximadamente, que no poseen recuerdos propios de los años de la militancia y de la última dictadura, y que hacia comienzos del siglo XXI pasaron a ocupar espacios cada vez más centrales en la vida política, así como también en la producción cultural, artística y simbólica.

ha potenciado el trabajo de cierto tipo de colectivos artístico/políticos que, ya a partir del último mandato de Cristina Fernández (2011-2015), habían comenzado a desarrollar distintas estrategias de incidencia e intervención en el espacio público, entre los que se destacan: Colectivo Fin de UN Mundo, Escena Política, Foro de Danza en Acción, Teatro Independiente Monotributista, Proyecto Squatters Contrapublicidad, Asamblea de Cultura y Derechos Humanos (ex Asamblea Lopérfido Renuncia Ya), Asamblea Audiovisual (en defensa del INCAA), Red Federal de Afectadxs (RFA), Colectivo Dominio Público, Colectivo Alegría, Compañía de Funciones Patrióticas, Emergentes Comunicación, Ni una menos, Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.), Colectivo Artístico Intersticial, Mujeres Públicas y Serigrafistas Queer (DIAETP).

Las *performances*, acciones y producciones de activismo cultural o “activismo” (Delgado) de estos grupos tienen lugar tanto en el espacio público físico (a través de intervenciones en lo cotidiano de la ciudad o en manifestaciones), como en el virtual. Sus acciones involucran las artes escénicas, el *hacktivismo*, las realizaciones audiovisuales, las instalaciones, y muchos otros tipos de prácticas que buscan visibilizar reclamos específicos y sectoriales en torno a la violencia de género, las migraciones, la política científica, los Derechos Humanos, etc. (DIAETP). En consonancia con las acciones artistas, se producen materiales documentales audiovisuales que las anticipan, las documentan, las difunden y las continúan. Esos documentos cumplen diferentes funciones, dependiendo del carácter, de la finalidad con la que fueron creados, del soporte, etc. Con estas acciones se persigue interpelar a un nuevo tipo de subjetividad que se configura, no sólo en el espacio mismo de las acciones artistas, sino virtualmente a través de las redes y de internet, que permiten visualizar las *performances* repetidamente, una vez que han ocurrido. Esto último les da una “permanencia” que desafía el carácter efímero de la *performance*. Con todo esto, no solo se redefine el lugar de espectación, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público. Estas acciones sugieren la posibilidad de pensar en un nivel aún más bajo en el carácter representacional que aquel que se da en obras como *Mi vida después*, donde el *performer* actúa en primera persona en una sala teatral ante un público que convencionalmente asiste a ver una obra de teatro. Este nivel aún más bajo en la densidad de la “representación”, la intervención performática en el espacio urbano, con la consecuente disolución de la idea de personaje,

involucra la realización de acciones por fuera del espacio de “representación”, por fuera del espacio escénico e, incluso, por fuera del espacio teatral.

En algunos casos no hay convocatoria, de manera que solo participará de la obra en su momento de performatividad un público desprevenido. Esto mayormente se ha dado en la ciudad de Buenos Aires, pero algunos de estos colectivos han realizado intervenciones sorpresivas en otros lugares del país. Un caso que se ha destacado por su magnitud y su incidencia específica fueron las cuatro acciones tituladas “¿Quién elige?”, de las FACC (Fuerza Artística de Choque Revolucionario), el 20 de octubre de 2017, día en el que se desarrollaban las elecciones legislativas en la Argentina. Las acciones tuvieron lugar en cuatro puntos cardinales del país y se dieron a conocer a través de las redes de la siguiente manera: “Acción 1 de 4. Comodoro Rivadavia. Playa de tanques. Esto es dictadura corporativa”, “Acción 2 de 4 Ledesma. La Rosadita (residencia Blaquier). Esto es explotación asesina”, “Acción 3 de 4. Esquel. Escuadrón 36, Gendarmería Nacional. Esto es terrorismo de Estado”, “Acción 4 de 4. Buenos Aires. Congreso de la Nación. Dictadura corporativa, explotación asesina, terrorismo de Estado, ¿Quién elige?” Sin cita previa, con los espectadores que se encontraran casualmente en los lugares a intervenir, la obra circuló a través de un de boca en boca virtual y todos los informados nos encontramos conectados durante todo un día a algunas de las redes que reprodujeron las acciones esperando que ocurriera la siguiente. Cuando una acción comenzaba, las redes y celulares de los “conocedores” estallaban de avisos. Asimismo, se producían conversaciones, críticas, lecturas, comentarios virtuales durante los aproximados treinta minutos que duraba cada una de las acciones y una vez finalizadas.

En otros casos, como en las acciones de la Compañía de Funciones Patrióticas que integran el proyecto *Relato situado*, se realizó una convocatoria convencional y el público asistió a un espacio (generalmente un centro cultural, pero también puede ser otro tipo de espacio público, como un bar) desde donde se salía para intervenir la ciudad. De esta manera, a diferencia del caso anterior, aquí no se trata de un público tomado por sorpresa, sino de sujetos que asisten voluntariamente a la obra. El proyecto *Relato situado* está integrado por las *performances* *Acción de memoria urbana* (2015); *Una Topografía de la Memoria* (2016-17); *El sentido de la memoria* (2018); *Los barrios tienen memoria* (2018), que a su vez, estuvo integrada por cuatro intervenciones tituladas *Los sentidos de la memoria / Almagro 1 y 2*, *Los caminos de*

la memoria. La paternal no olvida y Una topografía de la memoria en Villa Crespo, y estuvieron realizadas por colectivos convocados por la compañía; *Memoria de Campo de Mayo*, 26 de abril de 2018.⁷

Algunas de las *performances* de estos colectivos y de otros apelan al espectador para que integre o construya algunas acciones, como por ejemplo, *Relato situado. El sentido de la memoria*. En estos casos, la densidad de la “representación” se evanece aún un poco más. Si *performers* y público participan conjuntamente en la realización de las acciones, sus roles se intercambian y hasta se confunden, la *performance* se entrelaza con formas de movilización política, de acción social u otros modos de intervención colectiva no necesariamente artísticos. Esto hace que la “representación” por momentos se vuelva imperceptible. Sin embargo, lo que allí está ocurriendo sigue siendo del orden de la representación escénica. En esto radica la particularidad de la experiencia estética: si pegar un afiche con datos duros de la represión de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) es un acto político, el hecho de que el mismo afiche sea pegado por un sujeto que asiste a una *performance* durante la cual se le pide que realice la acción de pegar el afiche, transforma la acción política en una acción estética o, mejor dicho, estético-política. Como esta acción es parte de un régimen escópico inherente a la *performance*, resulta imposible evadir la representación.

Conclusiones

Si coincidimos en pensar la teatralidad como una lucha por la dominación de la mirada del otro (Geirola 44-45), el hecho de qué se “representa”, quiénes “representan”, cómo y ante quiénes se “representa” pasa a formar parte no sólo de las disputas por la centralidad en el campo teatral, sino de aquellas disputas sociales por la hegemonía cultural. En torno a la crisis del 2001 surgieron prácticas artísticas gestadas como síntoma del golpe económico y político en el que decantó el impulso globalizador de los años noventa. El teatro independiente críptico y que se autodefinía como “apolítico” encuentra su politicidad, entre otras cosas, en ciertos procedimientos a partir de los

⁷ He desarrollado un trabajo de fondo sobre el proyecto *Relato situado*, que incluye estas y otras intervenciones, en Verzero “Cartografía”.

cuales se construye un hiperrealismo excesivo que, sin proponérselo, expone el clima de época.

Como respuesta a la crisis, se detecta el despliegue de nuevas formas de acción y de construcciones de memoria que en el campo teatral se manifestaron a través de distinto tipo de colectivos, modos de organización y lógicas de producción, difusión y espectación. Se dan dos fenómenos orgánicos que tienen existencia e incidencia hasta la actualidad: la explosión de colectivos de teatro comunitario en todo el país y la conformación de Teatro por la Identidad. Durante los años siguientes, al calor de las políticas oficiales, se multiplicaron las obras y experiencias escénicas sobre memorias de los años setenta y de la última dictadura, por lo que la problematización de esa temática orientó nuestro itinerario hasta los últimos años.

Particularmente, la representación de la historia reciente integra las luchas por la construcción del pasado. Es por ello que moviliza afectos y promueve efectos, que se diseminan entre el orden de lo privado y el de lo público, estableciendo vínculos estrechos entre arte y política, y generando sentidos solo posibles en esa relación. En los últimos años, se observa la emergencia de nuevas formas de activismo performático. Específicamente, entre 2015 y 2017 se vigoriza el accionar de colectivos que despliegan formas estéticas innovadoras y que ponen en escena teorías y políticas estéticas en su intersección con la serie social y política. En este amplio recorrido, aparecen piezas modélicas a través de las cuales es posible entrever cómo se articula en cada coyuntura la idea de representación escénica y política, que aquí solo he comenzado a analizar.

Bibliografía

- Delgado, Manuel. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, no. 18, vol. 2, 2013, pp. 68-80, <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-238>. Consultado 14.06.2017.
- Diz, María Luisa. *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Argentina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2017.

- Dubatti, Jorge. "Teatro comercial de arte en Buenos Aires". *Sagai*, 20 noviembre 2013, <http://sagai.org/blog/2013/11/20/teatro-comercial-de-arte-en-buenos-aires/>. Consultado 03.05.2018.
- Franco, Marina y Florencia Levin. *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Franco, Marina. "La 'teoría de los dos demonios': un símbolo de la posdictadura en la Argentina". *A Contracorriente* 11.2 (2014): 22-52.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, California: Gestos, 2000.
- Giunta, Andrea. *Arte Argentino y poscrisis después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Grüner, Eduardo. "Del experimento al Laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones". *Revista Sociedad* 20/21 (2003): s/p.
- Marchart, Oliver. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Pérez, Mariana Eva. "Los murmullos de Luis Cano: Dramaturgia espectral". *Narrativas del terror y la desaparición. Dimensiones fantásticas de la memoria colectiva de la dictadura en Argentina (1976-1983)*. Tesis de Doctorado, European Research Council (ERC) / Universidad de Konstanz, 2018. Inédita.
- Proaño Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Gestos, 2017.
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Proaño Gómez, Lola. "La duda epistemológica sobre la representación: la autorreferencialidad y los nuevos escenarios", 2017. Inédito.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. [1998]. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Verzero, Lorena. "Ficción, juego y artificio. Las películas y obras realizadas por la generación de los 'hijos' borran los límites entre archivo y creación". *Revista Ñ*. 19 marzo 2016. 9.
- Verzero, Lorena. "Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino". Cristián Opazo y Fernando Blanco (eds.). *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile/Washington: Cuarto propio/Southern Cone Studies Section (LASA), 2017. En prensa.
- Verzero, Lorena. "Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados*, la ciudad palimpsesto". En Cecilia Sosa y Jordana Blejmar (comps.). *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Librari, 2018. En prensa.