

**El punto atrás:
Reverberaciones y desvíos en la trama escénico-política
argentina (1983 y 2019)**

Lorena Verzero
CONICET-UBA
lorenaverzero@gmail.com

Palabras clave:

Artes escénicas. Política. Historia reciente

Resumen:

Propongo en este artículo un acercamiento al teatro y a la performance argentinos de las últimas décadas con la intención de abonar a las reflexiones en torno a los modos intervenir y de habitar el espacio público, de construir discursos, de formar espacios de recepción, corporalidades, ciudadanía, lazos sociales, etc. en la historia reciente. Para ello, brindaré un panorama crítico de las relaciones entre las artes escénicas y lo político en Buenos Aires desde la transición democrática y hasta los últimos años, a partir de la puesta en foco de ciertos acontecimientos estético-políticos que pueden funcionar como lente para observar el desarrollo general de las relaciones entre arte y política en cada coyuntura.

Organizaré el corpus a partir de tres coyunturas en las que las relaciones entre la esfera artística y la política se intensifican e inciden en las transformaciones sociales y escénicas: 1) la transición a la democracia (1980/1983-1989) que dio vuelta la página luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), 2) la «crisis del 2001» y 3) el cambio de signo político ocurrido en 2015. Es mi intención observar las resonancias y los desvíos entre una coyuntura y otra de formas de hacer poéticas y políticas.

**The back point:
Reverberations and deviations in the Argentine scenic-political plot
(1983 and 2019)**

Keywords:

Dramatic arts. Politics. Recent history

Abstract:

I propose in this article an approach to Argentine theater and performance of the last decades with the intention of contributing to the reflections on the ways to intervene and inhabit the public space, to build discourses, to form spaces of reception, corporalities, citizenship, social ties, etc. in recent history. For this I will provide a critical overview of the relationship between the performing arts and politics in Buenos Aires since the democratic transition and until recent years, from the focus on certain aesthetic-political events that can function as lens to observe the general development of the relations between art and politics in each joint.

I will organize the corpus from three junctures in which the relations between the artistic sphere and politics intensify and affect social transformations and scenarios: 1) the transition to democracy (1980 / 1983-1989) that turned the page after the last civic-military dictatorship (1976-1983), 2) the «crisis of 2001» and 3) the change of political sign occurred in 2015. It is my intention to observe the resonances and deviations between one conjuncture and another of poetic and political ways of doing things.

Como seguramente acordaremos, las relaciones entre las prácticas artísticas y lo social-político se dan de manera dialéctica, es decir, cada esfera está intrínsecamente ligada a la otra y los movimientos en una de ellas impactan de algún modo en la otra. De esta manera, las experiencias socio-políticas pueden generar ecos en prácticas artísticas y esto se da de manera particular en ciertas coyunturas históricas generalmente caracterizadas como bisagras, puntos de fuga o desvíos de situaciones precedentes. Es por ello que la observación crítica de las prácticas artísticas nos brindará datos muy ricos sobre los procesos sociales y políticos, por lo que su estudio redundará en un conocimiento no solo de las poéticas o del desarrollo del campo de las artes, sino también, de los entramados político-sociales. Al mismo tiempo, en las experiencias artísticas se despliega un capital simbólico que incide directa o indirectamente en los discursos y prácticas sociales y políticas.¹

En el marco de esta relación dialéctica entre arte y política, me propongo en este artículo poner de relieve ciertos acontecimientos estético-políticos centrales de las artes escénicas en la historia reciente argentina²

¹ Algunas reflexiones de este artículo tienen origen en el proyecto colectivo «Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)», PICT-2017-3059, coordinado por mí, y otras son resultado de una profundización y actualización del ensayo de mi autoría «*Perturbation et intervention. Modalités d'influence entre théâtre et politique en Argentine depuis les années 1980*». *Alternatives théâtrales*, número 137, abril (2019) Bruselas, 12-19.

² Tomo la noción de «historia reciente» de Marina Franco y Florencia Levin (comps.), (2007).



que resultan paradigmáticos por sus modos de incidir en lo político³. Es decir, me interesa plantear un acercamiento al teatro y a la performance argentinos de las últimas décadas con la intención de brindar un panorama que nos permita continuar reflexionando en torno a los modos de intervenir y de habitar el espacio público, de construir discursos, de formar espacios de recepción, corporalidades, ciudadanía, lazos sociales, etc.

Con la finalidad de avanzar en una posible historización de las relaciones entre artes escénicas y política en las últimas décadas, propondremos una periodización que nos permitirá organizar y analizar el corpus, y así analizar resonancias y desvíos respecto de las prácticas anteriores. Desde la apertura democrática en Argentina, es posible identificar tres coyunturas en las que las relaciones entre la esfera artística y la política se intensifican, y es posible verificar una incidencia dialéctica en las transformaciones sociales y escénicas:

1) la transición a la democracia (1980/1983-1989) que ha tenido lugar luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983)

2) la «crisis del 2001»

3) el cambio de signo político ocurrido en 2015, que trajo consigo una restauración neoliberal encabezada por el gobierno de la coalición Cambiemos con Mauricio Macri como presidente de la nación (2015-2019).

Como supuesto de partida me interesa proponer la metáfora del «punto atrás»: en costura, el punto atrás se realiza tomando el punto anterior y desviándose de él para dar la puntada siguiente. Este punto se utiliza para dar mayor resistencia a la costura que la que se consigue con el «punto derecho». En el mismo sentido, la escena teatral de cada una de las coyunturas aquí mencionadas toma elementos de períodos anteriores y se desvía de otros para una trama en la que la resistencia es una de las características más destacadas.

³ Para una distinción conceptual de «lo político» y «la política», sigo las propuestas teóricas presentadas y analizadas de conjunto por Oliver Marchart (2009).



I. Rasgos de la escena de la transición

La última dictadura en Argentina finalizó oficialmente el 10 de diciembre de 1983, cuando Raúl Ricardo Alfonsín asumió el gobierno luego de haber sido victorioso en las urnas con la UCR (Unión Cívica Radical), pero por supuesto que la escena cultural porteña de los años '80, con la explosión del *underground* (o «*under*», como se lo conoce), el estallido corporal y expansivo asociado a la apertura democrática, no emergió de la noche a la mañana ni puede comprenderse desligado del régimen dictatorial. Existen algunas discrepancias entre los historiadores respecto de cuándo establecer el origen y el cierre del período transicional hacia la democracia, pero existe acuerdo generalizado en se trató de una etapa repleta de dilemas y de negociaciones que se extendió entre 1980/1983 y fines de la década del '80.⁴

En el plano cultural, la transición argentina se caracterizó –como sus contemporáneas, entre las cuales la «movida» española se ofrece como modelo paradigmático– por la explosión de formas artísticas híbridas, heterogéneas y coexistentes, conectadas por los festejos por las libertades recobradas. La multiplicación de espacios, de fiestas y de modos festivos, incluyentes y no-normativos exhibe la necesidad de apropiarse de la vida democrática, de generar nuevos modos de participación ciudadana y de construir nuevas identidades políticas.

Un caso paradigmático para pensar las relaciones entre arte y política en los años '80 argentinos es La Organización Negra, un colectivo liderado por Manuel Hermelo y Pichón Balduin. «La negra» permite leer a contrapelo los distintos momentos de la década. Fue en un primer momento, el «aguafiestas» que en plena efervescencia democrática realizó acciones en el espacio público que provocaban al transeúnte recordándole todo lo irresuelto que la sociedad llevaba consigo (González, 2015). Sus primeras performances fueron ya en democracia (1984-1985) e incluyeron

⁴ Ramiro Manduca (2018: 11-15) sintetiza posiciones de historiadores y politólogos respecto de los modos de concebir y analizar la transición.



intervenciones en el espacio urbano con muertos, fusilados, espectros, cuerpos defectuosos, un cuerpo de maniquí-cabeza de chanco, salvatajes en camilla, vómitos en los parabrisas de autos que esperaban que abriera el semáforo... Un universo que señalaba insistentemente que el pasado oscuro y siniestro seguía allí, en medio de la fiesta. La intención de estas experiencias efímeras era la de *shockear*, perturbar, al transeúnte, tal como habían hecho años antes, durante el régimen militar, algunos colectivos que desarrollaron experiencias performáticas o liminales, activistas o de resistencia de manera más o menos clandestina.⁵ Las acciones realizadas en la calle en los primeros años de democracia incluían, por ejemplo, la representación de un fusilamiento frente a los vehículos detenidos en un semáforo. En este sentido, Julieta Rocco, quien realizó en 2016 el documental *La Organización Negra (ejercicio documental)*, en una entrevista describía respecto de U.O.R.C., la primera obra que el grupo hizo en un espacio emblemático cerrado: «destilaba la violencia y la oscuridad de los cuerpos sobrevivientes de la última dictadura militar» (Santiago Llurba, 2016).

Desde aquellas primeras acciones, «Negra» recorrió toda la década hasta realizar *La Tirolesa/Obelisco* (1989), su anteúltima y mítica experiencia, que consistió en descolgarse del obelisco sin red ante 30.000 espectadores, señalando metafóricamente un nuevo cambio de época.

⁵ Sobre las acciones desarrolladas durante la última dictadura por grupos como el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales); La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, coordinada por Alberto Sava; o la Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo, entre otros, ver: Verzero, 2012, 2016a, 2016b.





La Organización Negra (ejercicio documental), Julieta Rocco (2016)

Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016: 41) definen la marca de los '80 con la imagen del *collage*. Técnicamente, un *collage* consiste en la yuxtaposición de elementos que componen un todo que se observa como fragmentario. El mundo cultural de los '80 estalla cualquier binarismo posible y se demuestra múltiple, plural, abierto en todos sentidos. Performances, exhibiciones de arte, experiencias teatrales, jornadas de improvisación o de fotografía, recitales, y otro tipo de prácticas desbordan los límites de las disciplinas tradicionales para ser realizados de manera cooperativa y en nuevos espacios, como los míticos Parakultural, Cemento, Einstein o Paladium. A diferencia de colectivos que sobre todo en otras coyunturas históricas serán integrados de manera estable a lo largo de un tiempo por una serie de integrantes, las experiencias del *under* dan cuenta de un trabajo en común sin programas a medianos o largos plazos.

Entre los motivos que llevaban a esta interacción colectiva, Lucena y Laboureau (2016: 45) explican que uno de ellos, sin dudas, es el factor

económico: ante la escasez de recursos, la realización de una experiencia era posible gracias a la colaboración de un grupo de personas. Me interesa destacar, sin embargo, el segundo factor que señalan las autoras (2016: 46): la internalización de la censura. Las referencias de los artistas y de habitué de espacios nocturnos y culturales a las clausuras, detenciones o encarcelamientos, dan cuenta de que estas iniciativas se llevaban adelante considerando la posible actuación de un sistema represivo y, en ese caso, la acción colectiva constituye una táctica de protección. Como es posible confirmar en los testimonios de quienes han protagonizado el *under*, la autocensura constituye una de las huellas que la dictadura ha dejado en los cuerpos, en el modo de concebir las prácticas culturales y las posibilidades de construcción de sentidos colectivamente.

Sin embargo, las dificultades no siempre operan paralizando la acción, sino que también pueden volverse estímulo para la creación. Así, el temor a la censura fue convertido en un motivo para encontrarse y la falta de recursos económicos se transformó en una estética de la precariedad. A través de procedimientos de deconstrucción, desmontaje, alteración de las formas clásicas de representación, de la interacción entre los cuerpos o travestismos, se vivían experiencias fugaces, que creaban múltiples estéticas de lo trash, del residuo. Batato Barea es uno de los ejemplos más radicales en cuanto a su desafío de las normas de género, tanto sexual como literario, desnaturalizando la heteronormatividad y las formas tradicionales de representación. Con una formación teatral en diversas técnicas, Batato integró algunos de los grupos más trascendentes del *under* porteño, como Los peinados Yoli y El Clú del Claun, comenzando a integrar el primero y conformando el segundo en 1984. A medida que avanzaba la década del '80, su desobediencia a las normas de género se expresaba en su cada vez más subrayado travestimo y sus performances, unipersonales y trabajos colectivos exponían la necesidad de búsqueda de nuevos lenguajes estéticos. Hacia fines de los '80 se autodefinió como «clown travesti literario». Batato



se propuso, en suma, borrar los límites entre vida y performance, haciendo que su figura se destacara en la escena hasta su muerte por VIH en 1991.

II. Escenas neoliberales de los años '90: tramas políticas de lo «apolítico»

Podríamos decir que, por un lado, la muerte de Batato y, por el otro, el grupo de dementes de «La Negra» que se descolgó del obelisco en una performance desbordante de teatralidad, pero instalada en el centro de la institución arte y en conflictiva pero eficaz relación con el Estado, operaban como bisagra entre esos desbordantes años '80 y los posmodernos '90. En ese sentido, Julieta Rocco (en Santiago Llurba, 2016) expone respecto de La Organización Negra:

se diferenciaba de los demás porque mientras muchos creaban desde el humor, el absurdo, la diversidad de identidades sexuales, La Organización Negra evocaba en sus primeros ejercicios, aunque sin proponérselo, los tiempos oscuros de tortura y represión de los que nuestra sociedad acababa de salir. Y a su vez su mensaje era más universal, que tenía que ver con la alienación de las sociedades posmodernas.

Lola Proaño Gómez (2007) analiza los discursos sobre la posmodernidad y «el fin de los grandes relatos», y observa con agudeza las matrices de politicidad en el teatro latinoamericano de los '90. La autora define como «política de la incertidumbre» a una estética teatral devenida del fin de los estados-nación y, con ellos, de la sensación de protección y pertenencia de los individuos a una totalidad organizada. Los discursos teatrales de los años '90 se caracterizan por su fragmentación, por la yuxtaposición de escenas sin solución de continuidad o la irrupción de situaciones inesperadas, deudora en parte del *collage* ochentista.

En el marco de un mundo que aparece como indescifrable e impredecible, asoma un teatro críptico que se autodefine como «apolítico», en un gesto que demuestra justamente su politicidad. En algunas obras aparecerá lo oculto, aquello que excede a esa totalidad, entre ellas: *Máquina*



Hamlet (El Periférico de Objetos, 1995) o *Cachetazo de campo* (Federico León, 1997).

A mediados de los '90, con *Máquina Hamlet* como caso paradigmático, aparece también una reconstrucción de las memorias de la dictadura que coagulará en un estallido memorialista años después.



Máquina Hamlet, El Periférico de Objetos (1995)

Surgen también los «escraches» como práctica liminal entre el arte y la política para señalar a los genocidas de la última dictadura y de reclamar la acción de la justicia, durante la segunda mitad de los '90 en un contexto en el que el poder político y el judicial no encaraba la historia reciente, comienzan a desarrollarse acciones de denuncia. Los escraches son prácticas sociales de denuncia de los represores de la última dictadura, que se proponen señalar los espacios donde se reconoce su presencia, ya sea el lugar donde el genocida vivía, donde trabajaba o donde pasaba su tiempo. El escrache tiene por finalidad difundir en el barrio y en la sociedad en general la idea de que los genocidas viven entre nosotros, señalando específicamente los espacios y convocando a los vecinos a participar de las



acciones. Inicialmente se trató de acciones sorprendidas apoyadas con grafitis, afiches y volantes organizadas por la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, creada en 1996).

Luego, se incorporaron a la realización de escraches grupos artísticos, como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (ambos formados en 1997). Con ellos, comenzaron a incluirse otros dispositivos, como pequeñas performances, objetos y pinturas. Las casas de algunos represores estaban protegidas por vigilancia policial. Para burlar la vigilancia, por ejemplo, el grupo Etcétera propuso utilizar globos rellenos de pintura que al arrojarlos sobre los policías impactaban y manchaban los muros. Con el tiempo, los escraches comenzaron a ser reprimidos, lo que advino en la necesidad de transformación de la práctica. Recurrieron entonces a formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y otras tácticas, como la distribución de sobres donde aparecía el teléfono del represor, datos sobre su historia y la frase «Llame ya» (en referencia a un slogan utilizado en la época por sitios de compras publicitados en la televisión), además de un mapa para ubicar la casa y una bombita látex para ser rellena con pintura (Etcétera, en Diéguez Caballero, 2007: 132). Los ejecutantes potenciales de las acciones eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones «más personalizadas» (132-133). El GAC ha intervenido en el paisaje urbano y en la cotidianidad de los vecinos, instalando carteles de señalización vial con el sentido cambiado (que hoy se encuentran en el Parque de la Memoria). Para la realización de cada acción investigaban zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, o se ubicaban residencias de genocidas no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada escrache ha tenido características diferentes, acentuando aspectos plásticos, explorando recursos escénicos, estrategias preformativas y mecanismos utilizados por el arte acción y el intervencionismo. Según Diéguez Caballero (2007: 132), «los escraches se proponen como acciones participativas para todos los



habitantes del barrio. No son eventos para mirar sino para experimentar y ejecutar a la manera de los *happenings*; allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público». De esta manera, es posible observar cómo elementos de la experimentación de los años '60 reverberan un arte intervención política de fin de siglo.

III. Crisis y nuevas formas de asociación

El impulso globalizador de los años '90 decantó en un golpe económico y político a fines del año 2001, que originó como síntoma la renovación de las prácticas escénicas. En medio de una profunda recesión económica, y como medida ante el cese de flujos de fondos a la Argentina por parte del FMI (Fondo Monetario Internacional), el 2 de diciembre de 2001 el gobierno de Antonio De la Rúa impuso el «corralito», que consistía en una bancarización forzada concretada en la imposibilidad de los ciudadanos de retirar su dinero de las entidades bancarias. Se desencadenaron movilizaciones de las clases medias, revueltas y saqueos a los comercios desde los sectores populares, y el día 13 se concretó una huelga general. El 19 de diciembre, el presidente decretó el Estado de Sitio y, como consecuencia, las clases medias salieron inmediata y espontáneamente a las calles golpeando utensilios domésticos. Se trataba de los posteriormente famosos «cacerolazos». Hubo manifestaciones con represión y muertos en todo el país. Al día siguiente, luego de infructuosas negociaciones por salvar el ejercicio del gobierno, De la Rúa renunció. Hizo historia la imagen del presidente saliendo en helicóptero de la casa de gobierno. Los días 19 y 20 de diciembre de 2001 albergan la mayor represión sufrida por el pueblo argentino desde el retorno a la democracia en 1983. La crisis financiera en que el país se encontraba inmerso desde hacía un tiempo detonó en una crisis política, representacional e institucional. En las semanas siguientes se sucedieron cinco presidentes, hasta que el 1 de enero de 2002 asumió Eduardo Duhalde, quien fue encargado de las negociaciones financieras que trajeran la calma y del llamado a elecciones.



La crisis del 2001 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 slogan popular «que se vayan todos») y una debilidad institucional posterior, que fue caldo de cultivo para la emergencia de cantidad de colectivos que trabajaron con distintas motivaciones y finalidades sociales y políticas, como asambleas barriales o centros de trueque. Se organizaron colectivos y agrupaciones de trabajadores desocupados, y movimientos piqueteros emergentes, que llegaron a alcanzar su mayor organización durante el año 2002.

Marcada por la crisis de representatividad, se produjo una transformación en la idea de lo político, que en el campo teatral se corporizó en rupturas con la tradición o implementación funcional de procedimientos actorales, dramaturgicos o directoriales. Los temas de la pauperización de la clase media y la incertidumbre se repetían en cantidad de obras, como *Cachetazo de campo*, de Federico León; *Rebatibles* de Norman Briski; *Los chicos del cordel*, del Circuito Cultural Barracas; *Fragmentos de calesita*, de Alma Mate.

Se recupera la idea de práctica artística como práctica social. En las artes visuales emergieron colectivos y se produjo una «colectivización de la práctica artística» (Giunta 2009: 54) que se desarrolló en estrecho diálogo con el campo de las artes escénicas. 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 2013) y la conformación de Teatro por la Identidad (TxI) (Diz 2017).

El teatro comunitario es un fenómeno cultural surgido en 1983 y que a partir de 2002 sufre un estallido con la explosión de colectivos en barrios y pueblos todo el territorio del país (Proaño Gómez 2013), como *Res o no Res*, de Mataderos; *Matemurga*, de Villa Crespo; *Alma Mate*, de Flores; *Los Pompapetriyazos*, de Parque Patricios; *Los Villurqueros*, de Villa Urquiza o *El Épico de Floresta*. En Patricios, provincia de Buenos Aires, nació



Patricios Unido de Pie. El teatro comunitario parte de la premisa de que cualquier integrante de la comunidad puede formar parte del grupo de teatro y este funciona como espacio de pertenencia, de circulación de modos de afectividad, de reconstrucción de las memorias locales y de restauración de los lazos sociales.

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 Teatro por la Identidad (TxI) con el objetivo explícito de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo⁶ 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*, de Patricia Zangaro (2002), 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 (Diz 2017). Se desprendieron colectivos locales de TxI en otras ciudades de Argentina y en otros países, como España, Inglaterra y Venezuela.

A comienzos de los 2000 se da un cambio en el campo de las memorias teatrales del pasado reciente, que es posible situar en el estreno de *Los murmullos* de Luis Cano, con dirección de Emilio García Wehbi en el Teatro Municipal San Martín en 2002 (Verzero, 2019), como caso paradigmático, y que a su vez coincide con el inicio de TxI. Considero que *Los murmullos* inicia modos de reconstruir los años de la militancia y de la dictadura, señalando un momento bisagra en el campo teatral. Ha sido la

⁶ Abuelas de Plaza de Mayo, tal como se autodefine en su sitio web: «es una organización no gubernamental creada en 1977 cuyo objetivo es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina» (<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>. Fecha de consulta: 19 de abril de 2018). Las «Abuelas» son mujeres cuyos hijos e hijas están desaparecidos, y tienen nietos nacidos en cautiverio, o desaparecidos juntos con sus padres y que fueron apropiados. Se estima que son 500 los menores apropiados por la última dictadura cívico-militar. Hasta el momento, se han encontrado 126. Junto a los nietos, las Abuelas ya buscan a sus bisnietos.



primera obra que construyó críticamente la historia reciente argentina a través de procedimientos que rompen con la linealidad realista, apelando a la intertextualidad como principio constructivo e inaugurando el paso de la figura del héroe a la del militante en teatro (Verzero, 2016c), es decir, abandonando el homenaje y cuestionando la figura del padre militante.

Como señala Mariana Eva Pérez (2018: 3-4), además, el estreno de *Los murmullos* ocurre en un momento bisagra entre dos narrativas: la teoría de los dos demonios y la narrativa militante-humanitaria, y «se adelanta a su tiempo para cuestionar ambas». Según Pérez, la obra se ubica en una – «narrativa de resistencia» (4) y avizora una mirada crítica sobre la militancia de los ‘70. Más adelante, la autora señalará que esto se concreta a través de dos procedimientos centrales: la intertextualidad y una poética de lo abyecto (30), que analiza en detalle.



Los murmullos, de Luis Cano, dirección de Emilio García Wehbi (2002)

Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo artístico, el teatro desarrolló estrategias escénicas y actorales para expresar el desconcierto



ante un poder global que lo ocupa todo pero que es difícil de identificar en primera instancia (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 (Norman Briski), los elementos escénicos que conectan la crisis con la situación social y con el pasado reciente (Daniel Veronese), los cuerpos colectivos en la resistencia y la denuncia (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), el recurso a la tradición católica para deconstruirla y exhibir la indigencia causada por la globalización (Grupo Catalinas Sur) y algunas propuestas distópicas marcan la negatividad en las grandes utopías.

A partir de 2003, con la asunción de Néstor Kirchner como presidente y la reinstalación de una política progresista en términos culturales y sociales, pero también económicos, se produce un repliegue de las acciones de intervención artística.

Durante los años de los gobiernos progresistas de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015) la agenda oficial amparó el trabajo político y cultural respecto de la construcción de memorias de la última dictadura, en cuyo marco las artes escénicas se han destacado por su cantidad y la multiplicidad de poéticas con las que se ha abordado la historia reciente. En un artículo anterior (Verzero, 2019) he avanzado en la propuesta de una periodización para el teatro que construye esa historia. Desde la transición democrática, es posible detectar un primer momento climático en las reflexiones teatrales sobre los años '70 en los primeros años de democracia (cuya obra modélica es *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, 1985), y será con *Los murmullos* y con *Máquina Hamlet* (El Periférico de Objetos, 1995) como antecedente inmediato que se inicia una segunda etapa, más prolífica en cantidad de obras y búsqueda de lenguajes.



IV. Neoliberalismo *reloaded* y nuevas formas activar artísticamente

A través del gobierno encabezado por Mauricio Macri desde diciembre de 2015, en Argentina se operativizó una restauración neoliberal en consonancia con el desplazamiento político propiciado en gran parte de los países de la región y del mundo occidental. En ese marco, han surgido y se han potenciado prácticas de resistencia e intentos de construcción de micropolíticas alternativas entre las cuales se destacan las experiencias artísticas. Ya a partir de los últimos años del segundo mandato de Cristina Fernández (2011-2015) comenzaron a organizarse colectivos artísticos que desarrollaban distinto tipo de tácticas de intervención en el espacio público con finalidades de asociación en nuevos tipos de grupalidad, de entretejido de nuevos lazos sociales, de configuración de nuevos modos de incidencia en lo social-político y de desarrollo de operaciones estéticas innovadoras. Estas prácticas se enmarcan en la historia del activismo artístico en el siglo XX y particularmente se conectan con experiencias de la historia reciente latinoamericana. Combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance.

Entre los colectivos «artistas» (Delgado, 2013), es posible mencionar: 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 Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales –INCAA–), Red Federal de Afectadxs (RFA), Colectivo Dominio Público, Colectivo Alegría, Compañía de Funciones Patrióticas, Emergentes Comunicación, F.A.C.C. (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), Colectivo Artístico Intersticial, Mujeres Públicas, Serigrafistas Queer, Arda, Mujeres de Artes Tomar.





Colectivo Dominio Público, en *Arte Urgente*, ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), 30 de septiembre de 2017

Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes. Las performances, acciones y producciones de activismo cultural o «activismo» de estos grupos tienen lugar tanto en el espacio público físico (a través de intervenciones en el cotidiano de la ciudad o en manifestaciones), como en el virtual. Además de su presencia física, los grupos usan internet y redes sociales con diversas funcionalidades, desde generar visibilidad y tener acceso a un público más amplio, hasta construir las performances en un entorno con presencialidades diversas. Con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no solo en el espacio físico, sino virtualmente a través de las redes sociales,

posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo. Los medios son implementados como recursos para crear acciones y escenas híbridas y autoreflexivas que exponen críticamente a los espectadores las fuerzas sociales que contribuyen a su construcción y a la construcción de las subjetividades presentes en ellas. Con todo esto, no solo se redefine el lugar de espectación, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público.

Sus acciones involucran a 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. En consonancia con las acciones artivistas, se producen materiales documentales audiovisuales que las anticipan, las documentan, las difunden y las continúan. Esos documentos cumplen una doble función, dependiendo del carácter, de la finalidad con la que fueron creados, etc. Con estas acciones se persigue interpelar a un nuevo tipo de subjetividad que se configura, no solo en el espacio mismo de las acciones artivistas, sino virtualmente a través de las redes y de internet, que permiten visualizar las acciones repetidamente, una vez que han ocurrido. Esto último les da una «permanencia» que desafía el carácter efímero de la performance.



Arda. Colectiva Artivista Feminista. Acción Volcán, 8 de marzo de 2019



El activismo artístico contemporáneo, en definitiva, intenta despertar a la sociedad de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados por el sentido común. Algunos de los colectivos se vinculan a corrientes del feminismo o a movimientos sociales, como Barrios x la Memoria. Y es posible observar con claridad resonancias de experiencias inmediatamente anteriores. Por mencionar un ejemplo, la acción *Genocida suelto* (2016) de las F.A.C.C. que remite de manera directa a los escraches de los años '90.⁷ Del mismo modo, es posible observar los lazos que vinculan al activismo contemporáneo con el teatro militante de los años '70. Algunos de los elementos que reverberan de aquellos años son: la colectivización del proceso creativo, ciertas formas de ocupación del espacio público, la apelación a la documentación como táctica de denuncia y su puesta en jaque a través de la ficcionalización como recurso estético, entre otros. Al mismo tiempo, la transformación política y los cambios en la construcción de subjetividades entre los años '70 y la actualidad imponen desvíos tanto en materia político-social como estética. Por mencionar un claro ejemplo, un teatro de agitación y propaganda como el realizado en los años de militancia política no se da hoy en día con las mismas características de entonces.

Conclusiones

Las relaciones entre el teatro y lo político/la política a lo largo del siglo XX no solo han sido fecundas, sino que han colaborado fuertemente en las construcciones de subjetividades. Es posible afirmar que las artes escénicas han incidido en transformaciones socio-políticas. Y, del mismo modo, son caja de resonancia de los devenires socio-políticos: la escena se

⁷ Para más detalles sobre esta acción, ver: <https://www.lavaca.org/notas/genocidassuelto/>



construye, se transforma, se modela, amplificando, tensionando e irradiando los acontecimientos más resonantes de la vida pública.

En este artículo he realizado una breve aproximación a los aspectos centrales de algunos sectores del campo teatral argentino que desde los años '80 han encabezado disrupciones en los modos de incidir en lo social-político. La amplia pregunta por las relaciones entre las artes escénicas y lo político nos anima a poner el foco en los procedimientos a través de los cuales el teatro consigue incidir en la construcción de subjetividades, de memorias, de espacios, de ciudadanía, de corporalidades.

En términos generales, es posible detectar que en cada período se continúan características de los anteriores y emergen otras que irradiarán hacia el futuro. Así, la transgresión a partir de la cual se define comúnmente a los años '80 tiene asiento en la necesidad de encontrar nuevos modos de construir sentidos, que en ningún caso pueden interpretarse sin sus relaciones con el pasado dictatorial inmediato.

En torno al 2001 emergen prácticas sociales y formas estéticas colectivas que enlazan con las experiencias de teatro militante de los años '70 (Verzero, 2013). Algunas prácticas o herramientas para la creación reverberan de aquellos años de militancia, y en algunos casos incluso sin tener conocimiento de ello, los artistas de la crisis las actualizan. Según lo ha expresado Ricardo Talento, referente del Circuito Cultural Barracas (en Verzero, 2013: 175), el teatro comunitario tomó conscientemente elementos de las experiencias que algunos de sus hacedores conocieron en los años '70. La creación colectiva y distintos modos de asociación (*communitas*) son algunos rasgos que reverberan hasta hoy, probablemente sin que muchos de los miembros de los grupos de teatro comunitario lo sepan. A su vez, en las prácticas artivistas de los últimos años aparecen ecos del cuestionamiento a los modos de representación –tanto política como en sentido estético– del 2001. Por una cuestión de enfoque y de extensión, en estas páginas no hemos ahondado en las relaciones con las prácticas



escénicas en otros países de América Latina, pero estas han sido fecundas y es imposible pensar el teatro argentino por fuera del entramado regional.

Sin obviar dicho entramado, es posible afirmar que se detecta una propensión a la colectivización de la práctica escénica muy especialmente en coyunturas socio-políticas que amenazan la continuidad de los derechos cívicos o la integridad de la vida en función del desarrollo económico de los ciudadanos. En el plano social, a lo largo de estas décadas las prácticas escénicas han desplegado muy distintas formas a través de las cuales transformar no solo las mismas prácticas sino también los lazos afectivos, la intervención en el espacio público, los modos de reacción ante políticas coercitivas o avasallantes, entre otras formas de dirimir las relaciones entre el arte y lo político.

En términos estéticos, procedimientos dramaturgicos, actorales y directoriales han apelado a combinación de técnicas y herramientas, sin adscribir a una corriente en particular. Las propuestas más ligadas al teatro (que a la performance) combinan elementos de teatro documental y brechtianos junto a otros barbianos, grotowskianos o stanislavskianos-strasbergianos. La interdisciplinariedad se convierte en regla y los géneros se complementan. La improvisación se articula con la poesía, la autobiografía con la ficción, el proceso creativo con el producto, y así, todos los límites tienden a difuminarse.

Los contagios y contaminaciones caracterizan a las artes escénicas de las últimas décadas, que no dejan de experimentar modos de incidir en lo político a través de distinto tipo de prácticas disruptivas, en las que reverberan modos de hacer de la historia reciente, al tiempo exponen desvíos que permiten tender lazos a otras tramas y así construir formas escénico-políticas propias de cada coyuntura. Como en el punto atrás en costura, que se hace enlazando el punto anterior para dar el siguiente, la trama escénico-política se construye a fuerza de reverberos y de desvíos respecto de formas anteriores. Como decíamos, la característica central del punto atrás es su resistencia. Y, luego de este breve panorama, creo que



estamos en condiciones de afirmar que esta característica también define a la escena argentina de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, Manuel, (2013). «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos». QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología. Número 18 (2), pp. 68-80. (En línea). Consultado 14.06.2017 en www.antropologia.cat
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007) *Escenarios liminares. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires, Atuel.
- DIZ, María Luisa, (2017) «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.
- FRANCO, Marina y Florencia Levin (comps.), (2007) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.
- GIUNTA, Andrea, (2009) *Arte Argentino y poscrisis después del 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GONZÁLEZ, María Laura (Malala), (2015) *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.
- LLURBA, Santiago, (2016) «Un documental sobre La Organización Negra. Imágenes de posdictadura», en *El Espectacular*, 18 de noviembre de 2016: <http://elespectacular.com.ar/la-organizacion-negra/>
- LONGONI, Ana, (2011) «¿Qué queda hoy del activismo artístico?» en *Revista Ñ*, Sección Ideas, Clarín.com [En línea]. 16/12/11. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Cultura_de_la_crisis_0_610738943.html Consultado el 4.7.2017.



- LUCENA, Daniela y Gisela Laboureau (comps.), (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los '80*. La Plata: Edulp.
- MANDUCA, Ramiro, (2018) *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en la transición a la democracia*. Buenos Aires, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: inédita.
- MARCHART, Oliver, (2009) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ, Mariana Eva. (2019) «Entre el duelo inconcluso y el reconocimiento espectral. Representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina (2001-2015)», Tesis de Doctorado Universidad de Konstanz, inédita.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires, Biblos.
- TAYLOR, Diana, (2012) *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- VERZERO, Lorena, (2012) «Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia» *ERAS (European Review of Artistic Studies)* [En línea]. Vol. 3, n° 3, septiembre 2012. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. [Accesado el 26 de octubre de 2012].
- ____ (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.
- ____, (2016a) «Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios», en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, vol. 11, n° 2, diciembre, pp 87-109. Versión digital disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>.



- ____, (2016b) «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina», en Remedi, Gustavo (ed.). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Universidad de la República, Montevideo, pp. 87-104.
- ____ (2016c) «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 de marzo: 9.
- ____ (2019) «Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino». En Cristián Opazo y Fernando Blanco (eds.), *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019: 195-220.

