



## Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles

Lizel Tornay, Victoria Alvarez,  
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini  
(comps.)

## **Arte y Memoria**

### **Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles**

Lizel Tornay, Victoria Alvarez,  
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini  
(comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales y Desarrollo y Transferencia	Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Silvana Campanini	Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

---

### **Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras** **Colección Saberes**

ISBN 978-987-8363-82-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Tapa: Darío Krapp, 2013

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque\\_de\\_la\\_Memoria\\_-\\_panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque_de_la_Memoria_-_panoramio.jpg)

(Tiene licencia Creative Commons)

Arte y memoria : abordajes múltiples en la elaboración de experiencias  
difíciles / Patrizia Violi ... [et al.] ; compilación de Lizel Tornay ... [et al.]. -  
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de  
Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021.  
300 p. ; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-69-1

1. Arte. 2. Memoria. 3. Estudios de Género. I. Violi, Patrizia. II. Tornay, Lizel,  
comp.  
CDD 306.47

## **Arte y Memoria**

---

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles





Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".  
Financiamiento del Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la Unión Europea mediante el Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044

Proyecto SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia".  
Funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 778044



# Índice

<b>Introducción</b>	<b>11</b>
Bibliografía	24
<b>I. Trauma, duelo y reparación</b>	<b>27</b>
<hr/>	
<b>1. Arte y duelo: entre los vivos y los muertos</b>	<b>29</b>
<i>Patrizia Violi</i>	
1. Mnemosine y las Musas	29
2. El pecado de Orfeo	30
3. Arte y memoria	33
4. El Parque de la Memoria	37
5. Presencia de la ausencia	44
Bibliografía	52
<b>2. Los pliegues de la historia en el teatro <i>Black Box</i> de William Kentridge: Muestreo de nazismo alemán y colonialismo</b>	<b>53</b>
<i>Rosemarie Buikema</i>	
1. <i>Black box</i> como discurso crítico de memoria multidireccional	57
2. Referencias transversales del archivo colonial	66
3. Realización del archivo colonial	68
4. El rinoceronte como la <i>Black Box</i> de Europa Postcolonial	73
Bibliografía	79



## **II. Géneros y memorias** **83**

---

### **3. En los bordes de lo narrado. Memorias difíciles y género** **85**

*Lizel Tornay*

- |                              |     |
|------------------------------|-----|
| 1. Introducción              | 85  |
| 2. Focalizando lo imprevisto | 85  |
| 3. Coda                      | 101 |
| Bibliografía                 | 103 |

### **4. Memorias de guerra, masculinidades mutadas: el arte de Lola Arias y los ex combatientes de Malvinas/Falklands** **105**

*Verónica Perera*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Testimonios entramados y en <i>convivio</i>  | 109 |
| 2. Devenir artistas                             | 112 |
| 3. Masculinidad y guerra                        | 114 |
| 4. De las memorias heroicas al trabajo de duelo | 117 |
| 5. Fragilidad en común                          | 125 |
| 6. Dos guerras en un arte de posguerra          | 127 |
| Bibliografía                                    | 132 |

## **III. Búsqueda y configuración identitaria en las prácticas artísticas de hijas** **135**

---

### **5. Madres incómodas. Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas** **137**

*Mariela Peller*

- |                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 1. Introducción                | 137 |
| 2. Una "traidora" desaparecida | 141 |
| 3. Desaparecida en la "locura" | 147 |
| 4. Voceras                     | 152 |
| Bibliografía                   | 155 |

**6. Los cielos, las cosas, el bosque. La fotografía en el viaje del (des)exilio y la ausencia 159**

*Natalia Fortuny*

1. El exilio o la parte imaginada 159
2. El viaje del (des)exilio 165
3. Pequeña colección de infancia 176
4. Lo que (en)vuelve 187
5. Memorias pendulares 195
- Bibliografía 197

**7. Heridas "bellas" y reelaboraciones: performance artística en la segunda generación de exiliadxs políticxs argentinx 199**

*M. Florencia Basso*

1. Cuerpo y performance 200
2. Memorias traumáticas a través del cuerpo y de la performance 203
3. El cuerpo del desaparecido en acciones artísticas: antecedentes 209
4. Cuerpo íntimo y familiar en *Tres Bellas Heridas* de Soledad Sánchez Goldar 216
- Bibliografía 234

**IV. Intervenciones y disrupciones en el espacio público 237**

---

**8. La Silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as 239**

*Julio Flores*

1. La condición de la desaparición 239
2. Testimonio de los familiares de los desaparecidos 240
3. Particularidad del signo del desaparecido 241
4. Los victimarios tienen razones y un plan 243
5. El signo de la ausencia, origen y génesis 247
6. El taller de la Plaza 255
7. Las reediciones 263

8. Más allá de la realidad argentina	265
9. Momentánea síntesis	267
Bibliografía	269

## **9. Matrices narrativas en la construcción de relatos sobre los desaparecidos en el Espacio para la Memoria, ex ESMA 271**

*Florencia Larralde Armas*

1. Introducción	271
2. "Narrativa humanitaria" y "narrativa militante": encuentro de perspectivas	277
3. Creación de dispositivos memoriales: narrativas en diálogo	281
4. Conclusiones	292
Anexo fotográfico	295
Bibliografía	308

## **10. Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan 311**

*Maximiliano de la Puente*

*Ramiro Manduca*

1. Introducción	311
2. Colectivo Fin de Un Mundo	315
3. Compañía de Funciones Patrióticas	323
4. Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)	334
5. Conclusiones	337
Bibliografía	340

## **Biografías 343**

# 10. Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan

*Maximiliano de la Puente*

*Ramiro Manduca*

## 1. Introducción

El nuevo auge de las políticas neoliberales que han tenido lugar en Argentina a partir de la asunción del mandato presidencial de Mauricio Macri en diciembre de 2015, ha suscitado entre diversas manifestaciones de repudio, la aparición de nuevos colectivos de activismo artístico, algunos de los cuales buscaremos abordar de manera parcial en este trabajo. Nos centraremos en Fuerza artística de Choque Comunicativo (FACC), Colectivo Fin de Un Mundo (FUNO) y Compañía de Funciones Patrióticas (CFP).

Las acciones sobre las que reflexionaremos han “invadido la ciudad”, tomando como disparador aspectos diversos en torno a la última dictadura militar argentina. Justamente el ataque a las políticas de memoria, en pos de garantizar la impunidad de los responsables de crímenes de lesa humanidad y en relegitimar la acción interna de las Fuerzas Armadas, sumado a una creciente represión dirigida hacia diversos sectores de la sociedad, fueron aspectos relevantes en las políticas llevadas adelante por la Alianza Cambiemos en sus cuatro años de gobierno.

Al pensar la emergencia de FUNO, FACC y CFP, es oportuno retomar la periodización formulada por Ana Longoni (2010) en torno a los activismos artísticos entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI en Argentina, para

caracterizar históricamente el actual período. Longoni ofrece la siguiente definición de activismo artístico: “Dentro del ‘activismo artístico’, expresión genérica (y conscientemente problemática) [...] se pueden agrupar un conjunto de prácticas muy heterogénea, producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extra-artísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir en alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso” (Longoni, 2011: 15).

La autora destaca tres momentos: el primero, a mediados de la década del noventa, asociado a la emergencia de colectivos tales como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, los cuales, en su opinión, fueron una parte fundamental de la revitalización del movimiento de Derechos Humanos ante las políticas del olvido llevadas adelante por el gobierno menemista. Un segundo momento es el que va de la rebelión popular de 2001 hasta la asunción de Néstor Kirchner en 2003. Este momento estuvo signado por el vínculo de los colectivos con diversas agrupaciones de trabajadores desocupados y movimientos piqueteros. Tal vínculo constituyó “una reevaluación y transformación de la idea de lo político” (Longoni, 2010: 91), conjuntamente con la búsqueda de “articular sus prácticas con la revitalización de la praxis social” (Longoni, 2010: 91), cuestionando entonces el estatuto artístico como un aspecto más dentro del marco de la crisis de representación propia de esos años. Con la asunción de Néstor Kirchner esta etapa llega a su fin, muchos de estos activistas pasaron a trabajar incluso dentro de las órbitas de ese mismo Estado que cuestionaban, pero lo más importante destacado por Longoni es que a partir de allí “se reinstala el pacto hegemónico en términos de gobernabilidad” (Longoni, 2010: 92) que lleva a los colectivos a un período de introspección y de repliegue.

La situación actual podría pensarse como una nueva emergencia o salida de ese repliegue, ante un contexto signado por un nuevo auge de las políticas neoliberales tras el período del “Estado social” del kirchnerismo.<sup>22</sup> Sin embargo, la emergencia de algunos de los colectivos que aquí abordaremos, como FUNO en 2012, aún en pleno gobierno y hegemonía kirchnerista, se dan por fuera de un contexto de crisis como los que Longoni identifica en los períodos previos. Si para la autora se abría por esos años un interrogante acerca de cómo derivaría el accionar de los activismos artísticos, es posible pensar que su reemergencia pone en tensión la idea de una posible resolución de la crisis de representación abierta en 2001.

En un temprano artículo, Eduardo Grüner sembraba el interrogante acerca de si la revisión de formas clásicas de democracia formal o “procedimental”: “... ¿alcanzará la profundidad suficiente como para dar lugar a un nuevo imaginario más radicalizado o retrocederá hacia modos hoy imponderables de autoritarismo, caudillismo autoritario u otras variantes que permitan construir consenso de los partidos del Orden?” (Grüner, 2002: 19).

Si bien el kirchnerismo no expresó esa regresión autoritaria, sí implicó la reconstrucción de un consenso dentro del escenario político argentino, no exento de tensiones. Son los ecos de esos cuestionamientos al tipo de democracia los que parecen, entonces, hacerse presentes en algunos de estos colectivos, tanto por su organización interna y modos de tomar decisiones (basadas en criterios asamblearios y horizontalistas), como por sus formas de creación colectiva y su irrupción en las calles.

---

22 NdeE: El artículo fue escrito en 2019 y hace referencia a las políticas del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019).

Estos ensayos organizativos que surgieron durante un contexto de cierta estabilidad social y política como fue el período 2003-2015 en Argentina comenzaron a multiplicarse, tejer redes, ensayar nuevas formas de interpelación (como el uso de las redes sociales) y estéticas, ante la nueva coyuntura política abierta con la asunción de Mauricio Macri como presidente. En ese sentido, se destaca el evento *Arte Urgente*. Convocado en septiembre del 2017 por trabajadores, artistas e investigadores del Espacio de Memoria Ex ESMA, en el que participaron más de cincuenta colectivos, momento relevante donde se cristalizó, en algún sentido esta re-emergencia del “activismo artístico”. En el documento del encuentro de cara al plenario entre los colectivos que participaron se plantean los objetivos del mismo: “Muchos nuevos colectivos de activismo siguen activando, y otros tantos están surgiendo en todo el país, y nos pareció importante generar un escenario de encuentro y confluencia de esas energías para que nos conozcamos o reencontremos (los que están más aislados o distantes), transmitamos experiencias y pensemos juntxs un estado de situación y también la posibilidad de propuestas. Esto no va en desmedro de las enormes diferencias entre nosotrxs, en las prácticas, en los itinerarios, en los movimientos sociales con los que se vinculan, los territorios de intervención. Esta reunión se propone como un punto de partida para activar juntxs” (Di Filippo, Iida, Longoni y Pérez Rocca, 2017).

Dentro de ese encuentro, estuvieron nucleados también algunos de los colectivos que pasaremos a analizar a continuación.

## 2. Colectivo Fin de Un Mundo

El Colectivo FUNO surge en el año 2012 a partir de una convocatoria en el marco del 520° aniversario de la Conquista de América realizada por la compañía teatral Tres Gatos Locos. La acción fue denominada *Proyecto 10/52 Fin De Un Mundo*. El nombre 10/52 hace referencia al tiempo cíclico en la cosmovisión del Mundo maya. Los ciclos de 52 años implicaban un salto energético en esta cultura, y 520 condensa la cifra equivalente a 10 veces 52 años de la conquista. El 2012 era también el momento en el que, para los mayas, el mundo finalizaría. Es partiendo de esta asociación al “fin del mundo”, que la bajada de la intervención contenía la frase “Fin de un Mundo” que luego, en una decisión colectiva, pasaría a ser el nombre con el que se identifican como colectivo.

En FUNO no se nuclean sólo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos, fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos, sonidistas), y otros trabajadores de la cultura, así como personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pueden aportar y coincidir con los objetivos que se buscan alcanzar. FUNO apunta a construir una suerte de comunidad, un ser en común donde prime la diversidad como principal riqueza, donde aparezca la heterogeneidad como principal fortaleza, frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo. De ahí la amplitud de su convocatoria y la diversidad de quienes forman parte de sus intervenciones.

En cuanto al modelo organizativo, desde la primera convocatoria, y previamente a asumir una referencia como colectivo, se propuso un tipo de organización en la que se destaca una dinámica de tipo horizontal pero con una instancia centralizadora (o “sincronizadora”). Las tareas a llevar adelante en cada acción se dividen en distintos



círculos, centralizados en una instancia donde se nuclean responsables de cada uno llamada “sincro”.

Entre las más de treinta acciones llevadas adelante por el colectivo, hay una serie de ellas caracterizadas por su composición colectiva, multicoral y grandilocuente que, en palabras de sus mismos integrantes, obedece a una estética o código “épico”, no en términos brechtianos únicamente sino en relación con el género épico clásico. Las acciones que se pueden enmarcar en este grupo suelen remitir a la afectividad de quienes las presencian y tienen un enorme potencial escénico dado por un importante despliegue y por la cantidad de *performers* que participan de ellas. Las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan a la música como un elemento fundamental, en ocasiones en vivo, en otras a partir de reproducciones. La de mayor impacto en tal sentido es *Radio FUNO* en sus diversas ediciones, realizada en el marco de las marchas por el 24 de marzo que suele convocar a cientos de *performers* y sobre la que nos centraremos en este trabajo.

*Radio FUNO* consiste en una narración coreográfica a partir de canciones populares de diversos géneros, con el fin de construir una curva dramática donde se entrecruzan temas vinculados a los tiempos dictatoriales y a la represión estatal con otros que parecen llamar a la acción. Su lugar de emplazamiento es dentro de la columna del Encuentro Memoria, Verdad y Justicia (EMVYJ),<sup>23</sup> dentro de la marcha que cada 24 de marzo se realiza en la Ciudad de Buenos Aires. La primera edición, bajo el nombre *Memoria y Canto para volver*, se realizó en 2013. La fecha no es menor, ya que

---

23 Espacio que aglutina a organizaciones políticas de izquierda y a organismos de derechos humanos que se han posicionado de manera crítica durante las gestiones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (2002-2015).

marchar dentro de esa columna en esa coyuntura dejaba planteada una toma de posición por parte del colectivo respecto a los sectores políticos de izquierda que por entonces se encontraban en mayor tensión con el gobierno kirchnerista. Esa decisión política se mantiene aún hoy, y es con ese espacio que FUNO se moviliza.

El formato que asumió la acción en este primer momento consistió en una banda en vivo que sobre un camión iba interpretando un set en el que se incluían canciones tales como: *La Marcha de la Bronca* de Pedro y Pablo; *Los dinosaurios* de Charly García; *Señor Matanza* de Mano Negra; *Desapariciones* de Rubén Blades y *Como la Cigarra* de María Elena Walsh, en una versión rock. Debajo se encontraban encolumnados los *performers*, vestidos totalmente de negro y con un antifaz blanco, ocupando la centralidad de la intervención. Las coreografías alternaban momentos de mayor movimiento y efervescencia, con otros donde lo que primaba era la quietud. La duración aproximada era de quince minutos, con descansos de una extensión similar y repeticiones hasta llegar a la Plaza de Mayo.

Las ediciones siguientes, *Memoria y Canto para Volver Volumen II* y las cinco de *Radio FUNO*, sostuvieron el espíritu de la acción inicial, con agregados y modificaciones importantes de señalar. Por un lado, la banda fue reemplazada por música grabada que garantiza una reproducción más nítida al tiempo que da lugar a montar anuncios propios de una emisora radial. Los mismos fueron cambiando en cada ocasión, expresando también, desde un lenguaje propio, las lecturas políticas del colectivo y poniendo de manifiesto su consolidación como tal. Si en el Volumen IV (2016) se podía escuchar una cortina de presentación simple, que anunciaba “somos *Radio Funo 4.40* en vivo, en cuerpo; *Radio Funo 4.40* la emisora caminante del Colectivo Fin de Un Mundo”, en el volumen V (2017), y a dos años de gobierno

de Cambiemos, el anuncio tomaba como eje el lema que el colectivo había elegido para ese año, “baila tu bronca”, al tiempo que sentaba su lugar de enunciación dentro de la masiva movilización: “desde el corazón de la marcha *Radio Funo* Volumen V, mueve tu corazón, la emisora caminante del Colectivo Fin de un Mundo, toma las calles y alza su voz, una respiración colectiva que estalla las fronteras entre el arte y la política. ¡Baila tu Bronca!”. En el Volumen VI (2018) por su parte, a la pieza principal del repertorio musical se le incorporó un “intervalo” de estética circense, durante el cual se alternaban anuncios con la voz de diversos funcionarios del gobierno nacional, entre los que se destacaban declaraciones de la Ministra de Seguridad Patricia Bullrich en torno a la desaparición forzada de Santiago Maldonado, con fragmentos de textos de Liliana Bodoc, escritora mendocina que había fallecido recientemente y con la cual el colectivo tenía particular cercanía.<sup>24</sup> Este montaje parecía contraponer el infame discurso de la funcionaria con el mundo por crear que encuentra su origen en la poesía, en estrecha sintonía con los postulados constitutivos del colectivo.

La última edición, que tuvo lugar el 24 de marzo de 2019 en el 43° aniversario del golpe de Estado, dio un paso más en el desarrollo de esta propuesta. Con un nuevo repertorio de canciones la narración adquirió mayor unidad y sutileza, al ir y venir entre los temas musicales y las voces en *off*. El comienzo de la acción fue con *Cerca de la Revolución* de Charly García, sucedido luego por un fragmento del primer comunicado de la junta militar; posteriormente el ya utilizado tema *Desapariciones* de Rubén Blades y tras esto, un relato en *off* que daba pie a la acción. La voz enunciaba: “Silencio, Dolor, Jueves”, comenzando tras esto una ronda donde la

---

24 Bodoc había escrito textos para las primeras intervenciones del colectivo.

presencia de pañuelos blancos remitía directamente a las Madres de Plaza de Mayo. Luego de un silencio, la voz continuaba: “En el centro de la duda. Es como si toda tu vida te hubieras mirado en el espejo que te deforma. Todavía destrozada, pero al menos los pedacitos tienen sentido. Tengo un nombre ahora, que resuena como un redoblante en carnaval. Dudé Pregunté. Me negaron. Insistí”. (Figura 10.1).



Figura 10.1. Radio FUNO Vol.7 (performance, 2019, Colectivo Fin De Un Mundo).

La lucha de los hijos por su identidad se hace presente, y se encarna en una imagen de enorme potencia en la que una niña de ocho años es la única que queda parada ante los cientos de *performers* en cuclillas que repentinamente giran su cabeza hacia el centro del dispositivo escénico. Finalizado este momento, y en una suerte de alternancia de estados escénicos que lograban construir una atmósfera de enorme sensibilidad, irrumpía el tema *Malbicho* de los Fabulosos Cadillacs intervenido con declaraciones de Mauricio Macri, sentando una relación estrecha entre

pasado y presente. Un nuevo estado rompe abruptamente, en este caso, a partir del tema *La familia argentina* de Viudas e Hijas del Rock and Roll que es interrumpida por *Shock* de la rapera francochilena Ana Tijoux, cuya letra inspirada en las rebeliones estudiantiles de “los pingüinos” chilenos se erige como una suerte de manifiesto antineoliberal, al reiterar de manera afirmativa “No toleraremos más tu doctrina del shock”. La superposición de canciones implica también un cambio de actitud notorio en las corporalidades femeninas. Nuevamente se hacen presentes las rondas, cuyo comienzo parte de las Madres, pero a ellas se le suman otras que actualizan la vigencia de las luchas sociales, al utilizar pañuelos verdes y azules. En una suerte de cordón, mujeres con pañuelos verdes pasan a proteger a las “madres”, constituyendo así una genealogía de resistencias trazada en simples movimientos circulares a los que se van integrando cada vez más *performers*. Finalmente, y tras un momento de una “formación guerrera” al estilo *haka*, el cierre de la acción se da a partir de la irrupción de decenas de *performers* mostrando distintas destrezas con objetos de fuego, al unísono del tema *Fuego* del grupo colombiano Bomba Estéreo. El estribillo de “mantenlo prendido fuego” parece ser una interpelación directa al público, una búsqueda de incidir en aquellos que han acompañado a la columna durante esos minutos, con el fin de que lleven a la acción el mantener en llamas la memoria, pero también hacerla acto en la intervención de la realidad actual. Precisamente es con este tema que el cordón se levanta y se invita al público a irrumpir en el “escenario”. (Figura 10.2).



Figura 10.2. Radio FUNO Vol.7 (performance, 2019, Colectivo Fin De Un Mundo).

Un segundo aspecto a señalar en las modificaciones que tuvo la acción, es que con el correr de las ediciones, la convocatoria inicial de cerca de cincuenta personas fue aumentando al punto de llegar en la última a cerca de doscientos cincuenta *performers*, a los que hay que sumarles unas veinte personas más entre técnica y aspectos logísticos, un número similar en cobertura, junto a unos cincuenta colaboradores que ayudan a generar el cordón con el que se delimita la columna. Dos cuestiones se desprenden de esto. Por un lado, se pone de manifiesto el carácter abierto del colectivo, en el que la participación involucra a personas de un rango etario que va desde niños y niñas de ocho años a personas de sesenta, sin necesidad de que tengan experiencia artística previa. Por otro, la cada vez más masiva participación (que se da en este caso pero no necesariamente en otras acciones) da cuenta de una cierta eficacia política en su intervención, que tiene al mismo tiempo un

correlato en la narración y la posibilidad de establecer distintos roles dentro de ella. En muchos casos participan en la acción personas que no son asiduos asistentes a movilizaciones, pero que sin embargo encuentran en FUNO un modo de estar y de ser parte, logrando incluso adoptar una identidad desde donde enunciar su posición al respecto. En este punto la consigna de “romper las fronteras entre arte y política” parece tomar carnadura. De algún modo, quienes llegan son interpelados por ese lado artístico, pero logran también construir un modo particular de posicionarse ante la realidad. Podemos poner en tensión hasta qué punto este involucramiento “suave” implica un posicionamiento crítico ante la realidad, o sólo funciona como salvoducto individual para un sector de las clases medias urbanas. En todo caso, como señalamos más arriba, lo que se proyectan son “ecos” de la crisis de representación que con sus diversas intensidades caracteriza al escenario político argentino del siglo XXI.

Un tercer y último aspecto, estrechamente vinculado a lo anterior, tiene que ver con el desarrollo estético de las acciones. Sin lugar a dudas, es la masividad la que en este caso opera como rasgo destacado en términos de las construcciones estéticas que se logran. Esto se hace notorio en los vestuarios, que, si bien son contruidos por cada *performer*, obedecen a lineamientos precisos que son propuestos desde el círculo visuales para lograr una homogeneidad en ese plano. Del mismo modo, la construcción coreográfica es un elemento ponderable, tendiente a generar movimientos de poca dificultad para que sean apropiados de manera sencilla por la diversidad de cuerpos que intervienen, conjugándolos a la vez con una composición de imágenes de fuerte impacto visual. Es necesario señalar que hay un periodo de ensayos semanales de cuatro a cinco horas durante todo el mes de febrero, en el que, además, luego de cada

encuentro, se envía una filmación general del mismo y un detalle puntual de los movimientos a todos los *performers* que intervienen.

Como mencionamos al comienzo del apartado, FUNO tiende a construir una lógica comunitaria entre sus miembros en términos amplios, una identidad común que construye lazos de confianza para potenciar la intervención en las calles, un modo específico de estar y construir memoria. En la acción específica que analizamos, la puesta en escena de una serie de íconos populares de la resistencia a la dictadura y a la impunidad, como las madres y los hijos, y el acompañamiento de un repertorio musical que es ampliamente relacionado con un sentido contestatario por quienes asisten a una marcha como la del 24 de marzo, construye también otro tipo de comunidad con quienes son espectadores, a la que, parafraseando a André Carreira (2017), podemos definir como una “comunidad (afectiva) transitoria”. El momento en el que esta se consuma es precisamente al levantarse el cordón y poder integrarse al desahogo final del “mantenlo prendido fuego” con los *performers*, pero es la propuesta en su conjunto, sus nudos narrativos, los cruces entre pasado y presente, los que llevan a tal desenlace.

### **3. Compañía de Funciones Patrióticas**

El trabajo de la Compañía de Funciones Patrióticas (CFP) pasó por distintas etapas en sus ya diez años de existencia, pero en todas ellas hubo un común denominador en torno a poner en tensión y construir una mirada crítica acerca de la historia.

Si bien en un primer momento sus obras se desarrollaron en salas teatrales de diversos circuitos, partían de una premisa que contenía rasgos performáticos: sólo se realizaría



una función en coincidencia con alguna efeméride patria. De manera paródica, durante esta primera etapa la Compañía recuperó una suerte de protocolo ceremonial del siglo XIX en el que se realizaban “funciones patrióticas” para conmemorar una batalla, una personalidad política o celebrar una fecha importante para la nación, formato que, con himno de apertura de por medio, se reprodujo en actos escolares. Como señala Martín Seijo, director de la Compañía: “Nuestra primera etapa como Compañía (de 2008 a 2013) recuperó todo esto de manera paródica. Es decir, nuestro abordaje de la Patria era y es crítico, no celebratorio. En esos primeros años, nos caracterizamos por estrenar obras en una efeméride reconocida o no del calendario oficial. En general, el trabajo en cuestión se preparaba durante meses para presentarlo por única vez en la fecha elegida. El evento incluía siempre una versión del himno nacional y una merienda patria” (Seijo, 2018).

Esa mirada crítica continuó en el quehacer de la Compañía hasta la actualidad. En esa primer etapa las propuestas que generaron se vincularon principalmente con un pasado histórico en el sentido fuerte de la palabra, recuperando textos como *El Gigante de Amapolas* de Juan Bautista Alberdi o *Los siete platos de arroz con leche* de Lucio V. Mansilla, buscando ver de qué forma podían repercutir en el presente y atravesados, por lo tanto, por aspectos propios de la coyuntura.<sup>25</sup> Entre 2010 y 2013 tuvieron un momento de prolífica producción en el ámbito de la Fundación PROA y luego de esto, con modificaciones en la composición interna, comenzó un acercamiento hacia temas de la historia reciente.

---

25 A modo de ejemplo, la puesta de *El Gigante Amapolas*, estrenada en agosto de 2008, dejaba planteadas algunas directrices posibles de ser leídas en relación con el conflicto del gobierno nacional con las patronales agrarias que tuvo lugar durante ese mismo año.

El puntapié fue *Pirucho* una obra en la que el público tenía acceso a las cartas originales producidas en un intercambio epistolar entre un padre y un hijo (cercanos a la familia del director), fechadas en tiempos del primer peronismo. De allí en más, asumiendo los riesgos, las dificultades y los debates que implica generar, desde una mirada crítica, obras que aborden el pasado reciente, las producciones de la Compañía comenzaron a estar centradas en este período. Ese pasaje “temático” implicó también la puesta en escena de otros procedimientos estéticos. Nuevamente en palabras de Seijo: “Pasamos de lo teatral a lo performático, de la representación a la presentación, de la historia a la memoria, de la sala a la calle. Es una elección estético-política fundada en el reconocimiento de que la parodia, la ironía y el cinismo dejaron de ser para nosotros y por el momento recursos válidos para generar un lenguaje contemporáneo. Necesitamos empezar a creer en algo o, mejor dicho, sin ponernos solemnes, intentar construir algo en qué creer” (Seijo, 2018).

La *performance* se diferencia del concepto de representación, en tanto este último incluye aún la reproducción mimética de la realidad, en cambio el primero, pensado en tanto acción e intervención, puede dejar “huellas de un acto real” (Jodorowsky en Taylor, 2012: 43). La *performance* borra las diferencias y los límites entre ficción y realidad, lo cual tiene consecuencias más que significativas en las obras que abordan las memorias del terrorismo de Estado. Reactualización del pasado en el presente, resignificación de memorias siempre en tensión, la *performance* nos permite recuperar y poner en serie aquello que quizás se hubiera perdido para siempre, de otra manera. De todas formas y paradójicamente, las acciones de la *performance* funcionan siempre dentro de sistemas de representación, en los que el cuerpo del *performer* es sólo una mediación más entre

tantas, un cuerpo que transmite información y que participa en la circulación de imágenes. Cuerpos que evidencian en la arena de la escena marcas, llagas y cicatrices físicas y emocionales, personales y colectivas, íntimas, subjetivas y a la vez políticas y sociales. Esos cuerpos transmiten memorias individuales y colectivas, públicas y privadas, desarrollan gestos y significados que constituyen otras tantas formas posibles de recuperar la experiencia del terrorismo de Estado.

Este cambio de la sala a la calle partió de una premisa clara para la búsqueda estética de la Compañía: a diferencia por ejemplo de FUNO, no iban a ser acciones en el marco de movilizaciones, sino que tratarían de aportar desde otro lugar que escapara a un espacio (o de algún modo, “cartelera”) ya muy saturado. La búsqueda de la calle tuvo un disparador más bien estético que político, tratando de sostener la mirada crítica inicial y con el objetivo de poner en tensión los espacios donde se impone el visto bueno por alojar sólo miradas que acuerdan con lo que están expectando. Lo que prima entonces en estas acciones “no es bajar línea, sino ver qué acto estético se genera” (Seijo, 2018), y desde este lugar también lograr una particularidad en ese salir al espacio público que distinga el accionar de la Compañía respecto a otros colectivos.

En esta búsqueda aparecen los llamados *Relatos Situados* (RS) (Figura 10.3), recorridos performáticos urbanos en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, cuya idea original surge en conjunto con las artistas plásticas Paula Doberti y Virginia Corda. Con una influencia importante de las concepciones situacionistas de los años setenta, y los llamados “señalamientos” realizados por el artista plástico argentino Edgardo Vigo, junto a principios de una estética relacional y participativa, las propuestas performáticas revisten una particularidad: quienes

forman parte de ellas están invitados a hacer, sin mayores impedimentos, no son espectadores sino participantes. En el sentido planteado por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), este borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, logra poner en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52).

Una coordenada presente en todas estas acciones es “activar” las memorias sociales acerca de diversos acontecimientos de nuestra historia reciente. En este punto, las referencias sobre el terrorismo de Estado y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) han sido y siguen siendo un eje de fundamental importancia en el trabajo de la Compañía y de las artistas plásticas. Las huellas del terror quedan marcadas en la ciudad, pese a que el ritmo incesante de la misma por momentos parece hacerlo olvidar.



Figura 10.3. *Relato Situado. Una topografía de la Memoria II* (recorrido performático urbano, 2017, Compañía de Funciones Patrióticas. Foto: Noelia Prieto).

La recuperación de Vigo es central para las propuestas que la Compañía viene desarrollando en los últimos años, y constituye un elemento que tiene que ver con no imponer una imagen en el espacio urbano, sino con reorientar las miradas hacia aquello que los mismos signos urbanos tratan de esconder. En el caso de CFP el procedimiento estético mismo es el que constituye la llave para la politicidad de la acción: ¿hacia dónde se corre la mirada de los participantes? En tiempos neoliberales, ¿qué se hace en un recorrido urbano ante la creciente cantidad de personas en situación de calle? Estas preguntas las habilita el mismo dispositivo. En los RS, y sobre todo en experiencias como las que más adelante desarrollaremos, donde el abordaje del entramado urbano se expande a distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires, retomar la tradición del “señalamiento” otorga a las *performances* la posibilidad de dar luz,

visibilizar de un modo concreto, gráfico y territorial los alcances del terrorismo de Estado. Las derivas que llevan de una baldosa a otra, situadas en algunos casos a escasos metros en otros a pocas cuadras o a la vuelta de una esquina, expresan de manera cruda el accionar genocida al tiempo que resignifican el transitar por esas zonas urbanas. Las influencias que aparecen con fuerza entonces tienen una impronta más fuertemente arraigada en las artes visuales que en las teatrales, una mirada que parte incluso de un diálogo con procedimientos de las vanguardias de los sesenta y setenta. Es desde esa búsqueda que surgen las acciones. La politicidad está dada por ese carácter experimental, por ese no ceñirse a una tradición única, por romper las fronteras disciplinares.

En este caso, particularmente, nos interesa hacer una breve mención a una experiencia de la que formamos parte en vínculo con la CFP y como integrantes del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).<sup>26</sup> Desde hace tres años, la Compañía impulsa el 24 de marzo un evento simultáneo en el que tienen lugar distintos relatos situados en varios barrios de la Ciudad de Buenos Aires, al que han titulado: *Los barrios tienen memoria*. En el año 2018 nos encargamos de generar un recorrido específico en el barrio de La Paternal en coordinación con la comisión por la memoria barrial y la participación de otros colectivos y *performers*, entre ellos el Colectivo Dominio Público. Sin hacer un análisis pormenorizado de lo ocurrido, nos parece interesante compartir algunas

---

26 El grupo, coordinado por Lorena Verzero, ha establecido vínculos con la CFP desde hace ya más de tres años. Parte de las investigaciones de Verzero constituyen un aporte fundamental para pensar la estética y el accionar de la Compañía. Cfr. Verzero, 2018a y 2018b.

conclusiones en torno los modos de concebir la acción puntual como un “homenaje”. (Figura 10.4).

La dinámica de la deriva consistió en una suerte de caravana que iba siendo guiada por alguno de los *performers*. Quien estaba próximo a su acción se desprendía del ritmo del grupo y se adelantaba hacia su lugar específico donde esperaba la llegada del contingente. La presencia activa de miembros de la Comisión por la Memoria de La Paternal (CMLP), quienes habían llevado una bandera, sumado a una participación de cerca de cincuenta personas, convirtió a la acción en una suerte de prolongación de las manifestaciones que habían tenido lugar durante la tarde en el centro porteño.



Figura 10.4. Relato Situado. Los Barrios tienen memoria (recorrido performático urbano, 2018, Compañía de Funciones Patrióticas. Foto: Maximiliano de La Puente).

Desde la “dramaturgia” construida de manera colectiva con los *performers* y siguiendo en parte la misma propuesta



de la Compañía, el abordaje que llevamos adelante no trató de hacer una reconstrucción histórica de las personas a las que están destinadas las baldosas, sino que buscó más bien apelar desde diversas coordenadas a una acción de memoria, donde las biografías propias (de cada *performer*), las de los militantes de los años setenta e incluso los imaginarios sociales entraran en juego.

El hecho “teatral”, de este modo, rebalsa los parámetros tradicionales, configurándose como: “...una creación donde el texto dramático es agujereado, debilitado y no funciona como dispositivo esencial, implicando otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor, que ya no es intérprete, sino creador de una entidad ficcional, cocreador del acontecimiento escénico” (Diéguez, 2013: 31).

Sin embargo, esta concepción era distinta al bagaje traído desde la CMLP, ligada a una dinámica de carácter militante. A modo de ejemplo: los silencios generados tras las primeras acciones, fueron rápidamente “llenados” con el grito del nombre de la persona recordada, seguida del “¡Presente!”, dinámica que se repitió en cada una de las baldosas, otorgándole una solemnidad que en principio no era la buscada en la propuesta. Inclusive en un momento llegó a un punto “absurdo” donde dicho grito fue dado pese a que lo que se estaba nombrando no eran desaparecidos, sino los integrantes del plantel de Argentinos Juniors, ganador de la Copa Libertadores de América en el año 1985. Lo que es interesante destacar es que, en el devenir del recorrido, el grito ritualizado fue incorporado por los restantes miembros del público al tiempo que ambas dinámicas fueron alternándose, en una tensión que, al no superponerse, dotaba de contornos potentes a la experiencia. En algún punto, esto rebalsó los márgenes de lo planificado, haciendo que el presente teatral de la acción excediera una transmisión

lineal, generando más bien un juego múltiple de distancias. En el sentido planteado por Rancière: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21).

El efecto estético, entonces, no vino dado por anticipado, sino que más allá de las intencionalidades de los creadores resultó incierto, ambiguo, conllevando una parte indecible, en la que se entrelazaron diversas políticas, configurando formas impredecibles (Rancière, 2010).

En el sentido planteado por Elizabeth Jelin, es posible identificar las “luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples” (Jelin, 2002). Se generan así distintas perspectivas en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar. Por este motivo, durante el desarrollo de la acción se suscitaban tensiones en relación a la concepción de homenaje, en lo que se refiere a la propuesta inicial y a la apropiación de la misma que hicieron los integrantes de la comisión de la memoria del barrio, para quienes es inconcebible pensar en formas no fosilizadas ni convencionales de prácticas memorialísticas, que no incluyan fórmulas ritualizadas ni frases hechas tales como: “hasta la victoria siempre, compañeros” o mencionar el nombre de cada uno de los desaparecidos, y a continuación la palabra “presente”, por señalar solo algunos ejemplos recurrentes de la práctica militante en relación a la dictadura.

## 4. Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)

La FACC es un colectivo no partidario activista que se encuentra constituido por un grupo de artistas autoconvocados que realiza acciones e intervenciones performáticas en el espacio público desde 2016, con el fin de oponerse a toda “máquina de violencia que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales” (Proaño Gómez, 2017: 49). Hasta el momento han realizado ya más de veinte acciones que han tenido un gran impacto. En muchas de ellas se destacan la irrupción y el arrojado de los cuerpos de los *performers* que intervienen en distintos ámbitos de la ciudad y la pregnancia visual que las mismas generan.

La primera acción, por la que el grupo se dio a conocer, tuvo lugar el 24 de marzo de 2016, con motivo de la presencia del por entonces presidente norteamericano Barack Obama. En aquel momento viralizaron la consigna: “Obama no sos bienvenido/Macri Go Home”. Otra fecha significativa en la vida del país, y uno de los grandes festejos públicos de los últimos años, aconteció con la conmemoración del bicentenario de la independencia de la Argentina, el nueve de julio del mismo año. Durante el primer acto patrio del nuevo gobierno, “intervinieron la Avenida 9 de julio, formando una pila de cuerpos con la leyenda ‘Esto no es Independencia’ (Cooperativa Lavaca MU, 2017). En noviembre de ese mismo año efectuaron una serie de acciones encadenadas, unidas por la consigna: “Esto huele mal”. Esta intervención tuvo lugar frente a edificios públicos que constituyen centros neurálgicos del poder político y estatal, de fuerte carga simbólica, como el ex Ministerio de Cultura, el de Energía y la Casa de Gobierno. Esa semana finalizó con otra acción que denominaron *Genocida Suelto*, que incluyó la realización de escraches a cinco militares condenados por delitos de lesa humanidad y beneficiados por la prisión

domiciliaria. Una acción que tiene un antecedente concreto e inmediato en los señalamientos y escraches que el GAC realizaba junto con la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) desde mediados de la década del noventa del siglo pasado. Los *performers* de las FACC caminaban en esta intervención frente al domicilio de cada uno de los represores, marcando con gestos y miradas los lugares donde vivían. Se leía el nombre del acusado y se relataban sus condenas, mientras una serie de músicos tocaban en vivo. Los *performers* tenían puestas las máscaras de los cuervos o pájaros negros de mal agüero, que no solamente habían usado durante esa semana en las otras acciones, sino que volverían a utilizar luego, convirtiéndose así en un rasgo recurrente de las intervenciones de FACC. Ellos sostenían un cartel con la leyenda “Esto huele mal”, además de la frase: “Genocida suelto. El Estado cómplice ayer y hoy”. Acciones como esta, que unen presente y pasado, dan cuenta no solo de la política de desaparición que llevó adelante el terrorismo de Estado durante la época dictatorial, sino que alude también a “los desaparecidos económicos que hoy el gobierno desconoce y niega” (Proaño Gómez, 2017: 55). Con *Genocida suelto*, FACC propone entonces una “lectura del pasado reciente y lo conecta con el presente a fin de tomar parte en la lucha ideológica que se da en Argentina al momento de su producción” (Proaño Gómez, 2017: 55).

Apuntar contra la simbología y la opresión del poder político y económico, así como contra la violencia institucional que este último engendra, parece ser uno de los objetivos centrales del colectivo. El grupo se organiza a partir de su carácter y su impronta artístico/performativa, así como desde la estructuración política que propone la democracia directa. Los encuentros que llevan adelante: “... empiezan en el ensayo seguido de la Asamblea [...] empezamos con el

cuerpo en acción y luego se traslada al debate porque uno se hermana en el trabajo físico; estamos poniendo en tela de investigación la forma de comunicarse... necesitamos ser un híbrido entre una compañía que ensaya, que entrena y también una asamblea” (Proaño Gómez, 2017: 49).

La FACC trabaja desde el anonimato y la declaración conjunta y colectiva que expresan únicamente a partir de sus intervenciones, no se conocen los nombres de sus integrantes, ni otorgan entrevistas a la prensa. Sus acciones siempre tienen lugar de manera irruptiva y sorpresiva, sin convocatoria previa. Los espectadores no presencian voluntariamente sus intervenciones, sino que quedan atrapados por ellas. Acontecen en ámbitos cargados de significación simbólica, con el fin de lograr un gran impacto y visibilidad. No hay aviso previo sobre cuándo ni dónde van a producirse. Así, como sostiene Proaño Gómez: “No hay oferta y, por tanto, tampoco se puede conformar una demanda de parte del público; no se anuncia como una atracción de ningún tipo, menos aún masiva o turística” (Proaño Gómez, 2017: 50). Sus intervenciones implican el desarrollo de prácticas multidisciplinarias como el arte urbano, el diseño, la *performance*, la música, las artes visuales, la danza, el teatro físico, etcétera, en las que predomina la apelación a zonas humorísticas, paródicas e irónicas. Así como en las intervenciones urbanas de FACC se favorece la presentación por sobre la representación, tiene lugar también la abolición de la distancia entre creadores y espectadores, entre la instancia de acción escénica y la expectación. Una búsqueda que se construye desde la provocación y el establecimiento de zonas de fricción con respecto a los espectadores, en lugar de generar vínculos empáticos con ellos. Las acciones de FACC apuntan entonces a “crear una estética que rompe con el alivio, entender el disenso como negatividad afirmativa, estableciendo una relación de antipatía con el

público, ni empatía ni apatía” (García Wehbi, 2012: 26). Así, al establecer vínculos que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía con los espectadores, las acciones de FACC no tienen una connotación de celebración, propia de otras manifestaciones del teatro callejero, sino que constituyen “la escenificación de la crítica al pasado y la puesta en evidencia de aspectos oscuros y ocultos en el discurso político” (Proaño Gómez, 2017: 50).

## 5. Conclusiones

Acciones como las que analizamos aquí, que intervienen raudamente en el espacio público, no solo ofrecen una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias propias del teatro de guerrilla, una concepción “que retoma la intención brechtiana de que todo arte sirve a propósitos políticos [...] y engendra una posibilidad de revuelta cultural” (González, 2015: 99). En acciones de este tipo se favorece la presentación, la búsqueda del acontecimiento único, performático e irreplicable, en vez de apelar a estrategias representativas y reproductivas.

Sin embargo, expresan también modos muy distintos de invadir la ciudad y por lo tanto de incidir sobre distintos públicos. Mientras que FUNO jerarquiza el “ser en común”, tanto por lo amplia de su convocatoria y por los procedimientos que la guían como por su inserción en un evento político de mayor envergadura, asumiendo un posicionamiento concreto ante el mismo (por ejemplo, decidiendo marchar con el EMVYJ), la CFP elige construir, incluso en la misma fecha, una lógica de invasión alternativa, saliendo del centro y proponiendo llevar el ejercicio de la memoria hacia los márgenes, habilitando otros modos de transitar y

reconocer los efectos del terrorismo de Estado en el entramado urbano. Finalmente, FACC escapa a la agenda “convencional” para irrumpir de manera sorpresiva y actualizar por lo tanto que determinados reclamos deben exceder “las efemérides”, con el fin de sostener una presencia inmanente como ocurre en el caso de los efectos de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar.

Por lo que venimos señalando, pensamos que las acciones de los colectivos llevan inscriptas en su matriz de generación la capacidad de transmitir memorias performativas sobre el pasado y el presente neoliberal. “Actuar la memoria” implica aquí accionar la memoria desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra “drama”, que significa “acción”; acciones y actos que construyen memorias sobre el pasado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación. Las memorias performativas son las huellas de aquello que ya no es posible restituir por completo en el presente, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes, las gestualidades y los textos de una *performance* o de una obra teatral. No buscan ficcionalizar o recrear teatralmente lo sucedido, sino más bien tornar material el recuerdo. Es la presencia de esa ausencia, la presentación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada. La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción, es decir de presentación y no de representación, a través de estas acciones e intervenciones urbanas que traen aparejadas una apropiación y una puesta en acción de ciertos elementos del pasado, más que una reproducción de ellos. Se genera así, a través de las memorias performativas inscriptas en la acción performática, una presentación y una re-actualización que nos permite experimentar de manera

“directa” un cierto aspecto del pasado reciente, en vínculo estrecho con las carencias del presente neoliberal.

A través de los gestos, las situaciones, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos y los cuerpos de los *performers*, el acontecimiento pasado se reactualiza, la vivencia *directa*, *en primer plano*, es compartida por creadores y espectadores/transeúntes. Las memorias performativas poseen una intensa carga afectiva y sensorial, y otorgan sentido al pasado en su relación con el presente a través de la acción que implica el propio acto performativo y teatral. Estas huellas que deja el pasado en el mundo simbólico devienen performáticas, se anclan en el mundo expresivo, y se conforman como memorias significativas socialmente en tanto son evocadas y ubicadas en un marco dador de sentido, tal como sucede con las acciones de los colectivos activistas.

Cabe señalar, finalmente, que las acciones de estos colectivos pueden pensarse en el sentido de lo que plantean Suely Rolnik y Félix Guattari (2006), como acciones con potencia micropolíticas, capaces de intervenir y poner en tensión la cartografía dominante. Con sus cuerpos en el espacio público, denuncian y proponen otro tipo de sentidos, de orden y administración de lo societal.



## Bibliografía

- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Cooperativa Lavaca-MU (2017). #QuiénElige?: Los gritos del silencio. En línea: <http://www.lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio> [Consulta: 15-03-2019].
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Di Filippo, M.; Iida, C.; Longoni, A.; y Pérez Rocca, J. (2017). Arte Urgente! Notas del plenario, 30 de septiembre de 2017, Ex ESMA, Buenos Aires.
- García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba, Alción y DocumentA/Escénicas.
- González, M. (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires, Interzona.
- Grüner, E. (2002). Del experimento al Laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones. En *Sociedad*, núm. 20/21. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales / UBA.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas Contemporáneas*, pp. 43-46. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- . (2011). ¿Qué queda hoy del activismo artístico? En *Clarín, Revista Ñ*, 16 de diciembre de 2011, Sección Ideas, p.15.
- Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. En *telóndefondo* núm.26, pp. 48-62. En línea: <http://www.telondefondo.org/numero26> [Consulta: 24-08-2018].
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rolnik, S. y Guatari F. (2006). *Micropolítica. Cartografías de deseo*. Buenos Aires, Mapa.
- Seijo, M. (2018). Entrevista realizada por Ramiro Manduca, 20 de marzo.

Verzero, L. (2018a). Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. En Sosa, S. y Blejmar, J. (comps.). *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires, Librería.

———. (2018b). Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 19, pp. 56-69. Universidad Nacional de Rosario (UNR).