

**Todo cuerpo es político.
Rebeldías corporales en el arte
argentino contemporáneo.**

Alfredo Rosenbaum (Director)

**Todo cuerpo es político.
Rebeldías corporales en el arte
argentino contemporáneo.**

Alfredo Rosenbaum (Director)

Rosenbaum, Alfredo

Todo cuerpo es político : rebeldías corporales en el arte argentino contemporáneo / Alfredo Rosenbaum. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Visuales, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-26-4

1. Arte Contemporáneo. I. Título.

CDD 700.982

Índice

Introducción. Cuerpos, política(s) y cruce de lenguajes artísticos.

Alfredo Rosenbaum /7

Capítulo 1

En los intersticios del rock. El cuerpo vivo y su performatividad en la década del 80.

Julieta Casado y Lourdes Dunan /25

Capítulo 2

Comando literario. Atentados Poéticos.

Pablo Paniagua /63

Capítulo 3

Temporalidades simultáneas: grupo Fosa.

Andrea Cárdenas y Javier Sobrino /91

Capítulo 4

Artivismo y movimiento feminista en

Buenos Aires.

Romina Vaquero Diaz /121

Capítulo 5

Insistencias y Resistencias. Un análisis de la performance Femicidio es Genocidio .

Ana Casal y Paloma Macchione /141

Capítulo 6

Una performance plebeya.

Fabián Valle /173

Bibliografía /201

De los autores /213

Introducción. Cuerpos, política(s) y cruce de lenguajes artísticos.

Alfredo Rosenbaum

La publicación que presentamos aquí busca indagar en las relaciones entre las producciones artísticas argentinas contemporáneas centradas en la utilización del cuerpo vivo y su politicidad. El proyecto de investigación que dirigí, del cual este libro puede considerarse un corolario, se formula de entrada ese objetivo¹.

Al mismo tiempo, el proyecto se propuso profundizar en el análisis y conceptualización del objeto de estudio –las relaciones entre las corporalidades desplegadas en las producciones artísticas argentinas que utilizan el cuerpo vivo desde los años '80 hasta la actualidad y sus 'efectos' en la sociedad donde se despliegan, desde un enfoque que combina conceptos de la antropología, la sociología y la semiótica. El cruce de lenguajes es el lugar desde pueden visualizarse con mayor potencia las relaciones en el interior del campo artístico y las tensiones que se producen en él en relación con los

¹ El título de los proyectos, divididos en parte I y parte II, esta última aún en desarrollo, es *Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad*. Ambos pertenecientes al Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Aprovecho aquí para agradecer los aportes de quienes, aunque no publican aquí, forman parte del equipo y colaboraron con comentarios y aportes: Carina Ferrari, Ita Scaramuzza, Andrea Chacón Alvarez y Gastón Severina.

acontecimientos de los campos cultural, social y político, entendiendo estos últimos tanto en cuanto a la relación entre el Estado y los individuos, como en las llamadas micropolíticas, incluyendo las políticas de género.

La concepción de cruce de lenguajes y la red conceptual que ella implica serían por lo tanto las herramientas adecuadas para analizar las producciones artísticas contemporáneas que relacionan el cuerpo vivo y las políticas en nuestro país. A partir del conocimiento que proporciona el cruce de lenguajes quedarían iluminadas zonas y conceptos sobre la producción artística y la constitución del campo artístico que no pueden observarse desde la perspectiva de las disciplinas tradicionales. Esto implica ubicarse en un lugar por fuera o ‘entre’ disciplinas, y permite así iluminar zonas de los objetos que quedarían ocultas desde una visión disciplinar —e incluso en los estudios interdisciplinares—, especialmente teniendo en cuenta que los objetos de análisis son producciones artísticas que combinan sin jerarquías u órdenes previos significantes verbales, visuales, sonoros y/o corporales, que generalmente surgen en la tensión e incluso en la ruptura con las disciplinas artísticas establecidas².

Al mismo tiempo, a lo largo de la investigación se pudo vislumbrar como cuestión fundamental para la

² Esta idea de la tensión disciplinar que provocan las obras de cruce de lenguaje, la he expuesto de un modo amplio en diversas oportunidades, por ejemplo en Rosenbaum (2011).

contemporaneidad de la producción artística Argentina – tomando como punto de partida la posdictadura-, una fuerte relación entre el cuerpo vivo y diferentes aspectos políticos, y a la vez se pusieron en evidencia distintas tensiones provocadas entre esas producciones y las disciplinas e instituciones del campo artístico y cultural.

La apertura que en el campo político y social se produjo con la conquista de la democracia a fines del año 83, y lo que significó en tanto recuperación progresiva de derechos y libertades civiles, acompañada de una fuerte sensación de cambio con respecto a los valores ciudadanos y al rol del Estado (un Estado justo frente al Estado delincuente que operó entre el 76 y el 83, la sensación de justicia con respecto a la Dictadura con los Juicios a las Juntas), se vio acompañada, o incluso estructurada, a partir de la ocupación del espacio público por los ciudadanos, el progresivo regreso de los exiliados, y repercutió en el campo intelectual-artístico en algo que se percibió como una explosión de manifestaciones diversas y de novedades. Para la actividad artística ligada al cuerpo vivo, este cambio, la reinstauración del sistema democrático como un campo de libertades civiles, permitió la visualización de actividades y producciones que, si bien venían realizándose desde el comienzo de la década, proliferaron a partir del año 84. Es justamente por el trabajo con el cuerpo vivo, secuestrado, torturado y asesinado en los años de la Dictadura, que las producciones artísticas donde intervie-

ne el cuerpo –y por ende el lenguaje corporal- fueron las de mayor experimentación en esos años.

Un conjunto vasto de artistas realizan producciones experimentales, que, más allá de las intenciones, ponen en tensión el campo artístico, especialmente la relación con las disciplinas establecidas y las instituciones que las representan, que a lo largo de la década irán desarrollando diversas estrategias, desde el rechazo sin más hasta la cooptación y asimilación disciplinar³, pero siempre bajo el signo de la incomodidad. En los primeros años de la década, la difícil clasificación, en términos de las disciplinas artísticas, de las producciones corporales de cruce de lenguaje, asociada al he-

³ Parece importante aquí mencionar las teorías que implican visiones sobre la organización de la producción y sus modos de relación con lo cultural, lo social y lo político, y que hacen al análisis contextualizado de nuestro objeto. Desde aquí, los postulados y conceptualizaciones de Pierre Bourdieu (1986, 1995) acerca del campo intelectual, como una esfera con sus propias leyes y sus relaciones indirectas con el campo social y político, aportan grados interesantes de sutileza al investigar el campo artístico. Desde una mirada con mayor carga ideológica los conceptos de disciplina y de institución, desarrollados por Michael Foucault (1969, 1975) a través de sus investigaciones favorecerán un punto de vista más profundo sobre los acontecimientos artísticos y su poder simbólico en el campo político y social. Así mismo, el modo en que Noé Jitrik (1996A y 1996B) plantea las relaciones de poder entre los artistas y las instituciones complementarán la visión necesaria para poder iluminar la producción corporal viva en la contemporaneidad argentina.

cho de que se trataba de artistas que ingresaban al campo artístico en los años finales de la dictadura (los 'jóvenes', los 'nuevos'), constituyó un campo de tensiones dentro del ámbito artístico, que muchas veces repercutió en el campo social y político. Estas tensiones y posicionamientos van a sufrir diversos devenires en las décadas subsiguientes, siempre en sus relaciones con el campo político general para encontrar fenómenos de institucionalización en diversos grados, remarginalización, resistencias o cooptaciones plenas.

Muchas de las producciones que se presentan e instalan dentro del campo artístico contemporáneo se perciben como cuestionadoras tanto de su lugar en ese circuito en su estatus de obra, como de la concepción misma de lo que es arte y, por ende, del circuito en el que se insertan.

Se trata, como expliqué, de producciones difícilmente clasificables, e incluso de dificultosa descripción, ya que las herramientas disciplinares tradicionales de la crítica no suelen ser suficientes o eficaces para dar cuenta de ellas. En aquellas producciones artísticas donde el cuerpo vivo prevalece como elemento constructivo fundamental, esta problemática parece acentuarse más aún: la fisicalidad del cuerpo en copresencia con el espectador hace que en la mayoría de estas producciones arte y vida cotidiana se entremezclen, arrastrando como consecuencia el desdibujamiento de fronteras entre lo público y lo privado, lo social-

mente permitido y prohibido, el arte y el ritual, y fundamentalmente arrasando con el concepto de obra como lo entiende la modernidad. Son producciones, entonces, de una movilidad permanente, de una 'rebeldía disciplinar', que en numerosas oportunidades la crítica y la teoría del arte han intentado re-disciplinar, negando su movilidad y atrapándolas bajo nombres diversos.

Parece entonces fértil aquí abordar la problemática de estas producciones artísticas desde perspectivas diferentes de estudio, que permitan una ampliación de la percepción sobre ellas, sosteniendo su movilidad y rebeldía como rasgo dominante, y al mismo tiempo permitiendo el cuestionamiento de los límites disciplinares que frecuentemente –si no siempre– acotan la mirada sobre las producciones, promoviendo como consecuencia un acotamiento de la producción misma. Entiendo que la perspectiva del cruce de lenguajes, que piensa la producción artística como un entramado sin jerarquías entre lo corporal, lo verbal, lo visual y lo sonoro, es una importante puerta de ingreso a estas producciones, al mismo tiempo que muchos de los conceptos teórico-críticos del llamado post-estructuralismo contribuirán a la investigación sobre el objeto presentado.

Es propicio discernir sobre los conceptos de cuerpo y corporeidad que circulan en nuestra cultura, y desde los cuales se lee, y así mismo desplegar su complejidad conceptual y contextual (cultural). Al mismo

tiempo, la problemática del cuerpo, cuyas implicancias son antropológicas, sociológicas y filosóficas, está, en Occidente, indisolublemente ligada a las concepciones de sujeto y a las construcciones –sociales- de subjetividad, al tiempo que refieren generalmente a las diversas concepciones de las relaciones entre naturaleza y cultura. Aunque la antropología y algunas líneas filosóficas han tomado el cuerpo como centro de estudios y reflexiones desde muy temprano, me interesan en particular aquellas concepciones que hacen a nuestra contemporaneidad, y específicamente las que producen aportes al tema de la investigación. Cabe mencionar entonces entre estas miradas sobre el cuerpo la de André Le Bretón (1990), que a lo largo de sus investigaciones ha ido desarrollando el concepto del cuerpo como una entidad inacabada, que los diversos grupos sociales van ‘completando’ a partir de cargas simbólicas como comportamientos o marcas en el cuerpo mismo. Bryan Turner (1989), desde una propuesta a caballo de la antropología y la sociología, coloca la cuestión del cuerpo como el centro de los estudios sociales contemporáneos. En el desarrollo de sus teorías, Turner toma conceptos de Michael Foucault, que nos interesan especialmente aquí por sus posiciones en las relaciones entre cuerpo y poder. El cuerpo, en las teorías foucaultianas⁴, existe sólo en relación con las marcas que el poder (o los micropoderes en sus diversas

⁴ Foucault despliega esta concepción en diversos escritos. Véase Foucault (1969, 1975)

manifestaciones) construye en él, y esa no es ni más ni menos que la constitución de identidades y sujetos. Deleuze y Guattari (1978), propondrán también – abrevando en Artaud- que el cuerpo en principio es un ‘cuerpo sin órganos’, un caos que será ordenado (territorializado) por lo que denominan ‘máquinas de rostridad’. La imposición de un orden a ese cuerpo sin órganos, el otorgamiento de organicidad, conlleva las marcas de esa máquina abstracta que fija los cuerpos y los sobredetermina. Ligadas a estos conceptos, nos encontramos con las teorías –y las consecuentes prácticas- de género, surgidas de los movimientos feministas, de las cuales son especialmente importantes para el tema de esta investigación las posiciones que sostiene Judith Butler (2001, 2002): en su concepción del género como construcción cultural, la división naturaleza/cultura se deshace a favor del segundo término, ya que la concepción occidental de naturaleza es en sí misma un constructo cultural. Por último, es de destacar el importante aporte que, desde la antropología, hace Philippe Descola (2005), poniendo en evidencia y desarticulando la diferencia entre naturaleza y cultura, mostrándola como una construcción de la modernidad europea occidental, y lo que ello implica para las concepciones –teóricas y de la vida cotidiana- del cuerpo.

Un campo fundamental que se viene conformando por fuera de sus disciplinas de origen, y que se presenta como necesariamente interdisciplinario, es el de los

estudios de performance – a los que podemos añadir las conceptualizaciones sobre el arte de acción. Si en un comienzo primaron las historias sobre el performance art –como por ejemplo la ya clásica realizada por Roselee Goldberg (1979), o los estudios históricos de Marvin Carlson (2001)-, la conceptualización teórica sobre la performance ha ido tomando un impulso cada vez mayor, transformándose incluso en la ‘cuestión de lo performático’. Desde hace unas décadas y en la actualidad, los trabajos de Richard Schechner (2000) han ido ganando terreno en lo que él llama estudios de performance, que por su propia postulación no se ciñen al campo de las performances artísticas, sino que amplía el objeto de estudio a una infinidad de sucesos y acontecimientos (rituales, ceremonias, espectáculos de todo tipo, manifestaciones políticas). Siguiendo los postulados de Schechner, y cada vez con un rol más importante en Latinoamérica, Diana Taylor funda el Instituto Hemisférico de Performance para América Latina, desde el cual no sólo se conceptualiza desde la actividad teórica, sino que se intenta conjugar permanentemente esos postulados con la práctica artística -con una fuerte inclinación hacia lo artístico-político, que Taylor (2012, 2015) denomina ‘artistas’-. Sin embargo, esta línea no es la única línea de conceptualización, y a veces crea una apertura tal del objeto ‘performance’ que se desintegra –y es una clara posición ideológica- el llamado campo artístico. Otras líneas proponen pensar la performance exclusivamente dentro del campo de

las artes. Dentro de estas concepciones se destaca, en los últimos años, la fuerte conceptualización llevada a cabo por Erika Fischer-Lichte (2006), que se centra en lo ‘performativo’, leyendo desde ese lugar, el de la acción – basada en las teorías de actos de habla de Austin-, un conjunto de producciones artísticas, y ligándolas a los conceptos de puesta en escena y experimentación. Esta valiosa conceptualización de Fischer-Lichte, pone de manifiesto al mismo tiempo otra limitación de la teoría de la performance: si la línea que parte de Schechner amplía el concepto de performance hasta quitarla del ámbito artístico, estas otras conceptualizaciones producen movimientos de reapropiación disciplinaria. Punto fundamental a tener en cuenta, siguiendo a Foucault y a Jitrik, son estos movimientos de reapropiación, donde, con estrategias más o menos sutiles, se intenta hacer reingresar las producciones artísticas a los campos disciplinarios tradicionales.

En las últimas décadas, y especialmente en los últimos años, la semiótica ha intentado una apertura y aprovechamiento de los aportes de estas otras disciplinas en función de generar, en muchos casos, semióticas que incorporen el cuerpo (y el sujeto que le es propio) en su postulación sobre la producción de semiosis y la constitución de sentidos, y en otros casos, la postulación de una posible semiótica de lo corporal, es decir, la posibilidad de concebir lo corporal como un lenguaje. En la primera vía, aquella que intenta incorporar el

cuerpo en los estudios semióticos, es insoslayable el aporte de Jacques Fontanille (2001), que se pregunta cuál es en semiótica la razón para excluir o para incorporar el cuerpo. Fontanille analiza con certeza la exclusión del cuerpo en la concepción saussureana del signo, y también en la separación que hace Hjelmslev, aunque más ambigua, entre plano de expresión y plano del contenido. Una reflexión que nos resulta particularmente interesante en este sentido, por cuanto intenta articular una serie de nociones provenientes de varias de estas disciplinas, es la de Víctor Fuenmayor (2005). Allí, propone diversos niveles de organización del cuerpo: en un último nivel, la ligazón con lo simbólico de una cultura, con la construcción de sentidos, estará dado por lo que Fuenmayor entiende como una corporeidad del pensamiento, donde indefectiblemente actúa la palabra en la construcción de la subjetividad y de las relaciones intersubjetivas⁵. [1] Tanto en Fontanille como en Fuenmayor puede apreciarse, entonces, esta necesidad de estudiar los modos en que el cuerpo interviene en los procesos de semiosis. Lo que importa aquí fundamentalmente es que, al realizar esta tarea, muestran la complejidad que implica entender el cuerpo dentro de la semiótica, y particularmente destacar estas diferenciaciones. En una segunda vía, que es la que más nos es productiva aquí, y desde esta última dife-

⁵ En este punto Fuenmayor sigue las concepciones lacanianas de estructuración del inconciente (y por ende de la subjetividad) como un lenguaje.

renciación que hemos mencionado, se realizan intentos por concebir lo corporal como un lenguaje, es decir, lo corporal como una organización semiótica con unidades y leyes propias, diferenciadas claramente de las propuestas por Saussure para el análisis de lo verbal. Se trata de pensar una lógica diferencial de lo corporal, que se basa en lo que desde Fuenmayor llamamos ahora corporeidad kinésica, y que es previa a la lógica del lenguaje verbal.

Por otro lado, la investigación sobre la gestualidad y lo corporal desde una perspectiva semiótica tuvo un extenso desarrollo en Estados Unidos, conformándose incluso como una disciplina, conocida como cinésica americana, de la cual R. Birdwhistell⁶ fue su teórico más sistemático. Esta semiótica del gesto se caracteriza por subsumir, en una relación de uno a uno, cada categoría del discurso gestual a una categoría del discurso lingüístico. Dependiente de manera explícita de la lingüística saussureana, la cinésica reproduce en equivalencias absolutas no sólo las unidades de esa teoría del lenguaje, sino también sus modos de articulación. En el sentido contrario a esta postura, el puntapié inicial de esta línea de investigación semiótica lo da Julia Kristeva (1969), que propone una concepción de lo gestual como un código diverso y hasta opuesto al código lingüístico, sus unidades y su organización. Kristeva entiende que la gestualidad es un lenguaje pre-expresivo, y su-

⁶ Citado por Kristeva (1969: 130-138).

giere que su unidad sígnica no se corresponde a la definida por Saussure para el signo lingüístico. Por lo que el estudio de lo gestual, lo que aquí llamo lenguaje corporal, no debería entenderse —como sí lo hace la cinésica— desde las categorías lingüísticas. Desde la posibilidad que abre Kristeva, y vista la complejidad de una comprensión semiótica del cuerpo, se pueden pensar una serie de cuestiones, desligando definitivamente el lenguaje corporal de las categorías lingüísticas y su lógica, lo cual permite pensar de un modo específico sus unidades y sus modos de articulación. Así, ya en otras ocasiones (Rosenbaum, 2009 y 2013), he determinado como unidades mínimas o elementos constitutivos del lenguaje corporal el cuerpo (con las complejidades que he analizado), el movimiento en tanto energía, el tiempo y el espacio como localizadores o marcas contextuales. El cuerpo, insisto, es un elemento constitutivo puesto en relación con los otros elementos constitutivos del lenguaje corporal: el movimiento, el espacio y el tiempo.

Por lo tanto, pensar el lenguaje corporal desde la combinatoria acumulable y en red de sus elementos mínimos, da lugar para incorporar al análisis elementos semióticos que sin embargo no han pasado por el proceso de simbolización cultural de lo cotidiano, pero que pueden leerse semióticamente. Y poniendo en juego estas conjugaciones, siempre múltiples, lo corporal y no el cuerpo, se pondrá en tanto lenguaje en diálogo con otros lenguajes, constituyendo obras de cruce.

Entender el modo en que lo corporal se imbrica con lo visual, lo sonoro y lo verbal en las producciones artísticas de cruce, implica reconocer aquí una distinción fundamental, desde la que trabajamos en el proyecto de investigación en Lenguajes Artísticos Combinados⁷. Se trata de la distinción, dentro del arte contemporáneo, entre una obra que utiliza más de un lenguaje en su producción y una obra de cruce de lenguajes. Bajo estos términos u otros, lo importante es notar que entre unas y otras existen lógicas combinatorias diferentes. Si bien en ambos casos se cruzan o combinan lenguajes, en el primero habrá un lenguaje que es dominante, y que subsume elementos de los otros lenguajes. Así, y pensando en posiciones tradicionales de las disciplinas artísticas, en el teatro, por ejemplo, habrá una dominante lingüística o literaria, en la danza una dominante corporal, en la ópera una dominante sonora o musical. Por el contrario, en una obra de cruce, los diversos lenguajes están imbricados entre sí desde sus elementos constitutivos, y se percibirán por lo tanto en un mismo nivel de jerarquía, y, más aún, haciendo desaparecer las fronteras entre unos y otros, hasta difuminar los bordes disciplinares. Distinción sutil pero fundamental, que implica diferentes modos de producción, y, al mismo tiempo, diferente posición de lectura. Porque este segundo modo de articulación, que es el que nos interesa, constituye discursos que en

⁷ Sobre los proyectos de investigación donde se acuñaron estos conceptos, ver nota 2.

su misma estructuración imbrican elementos constitutivos de más de un lenguaje, por coincidencia o equivalencia, produciendo una juntura o pliegue que se muestran fusionados y por tanto inseparables en la obra. Son obras contemporáneas, surgidas desde fines de los años cuarenta, y que se presentaron siempre como cuestionadoras de sus disciplinas de origen, tales como los happenings y performances, la poesía visual, los libros de artista, acciones, entre otros. Finalmente, esta perspectiva de estudio, la de cruce de lenguajes, nos permitirá, con respecto a las teorías sobre performance, promover una nueva mirada sobre producciones artísticas argentinas contemporáneas—en diálogo permanente con los artistas— para, desde esa modificación de perspectiva, visibilizar zonas desconocidas hasta el momento.

Esta perspectiva de análisis es lo que puede leerse en los seis capítulos que siguen, donde se relacionan las producciones corporales de cruce de lenguaje con la serie de acontecimientos políticos, en una ampliación del concepto de campo artístico, y especialmente el concepto de obra, a otras manifestaciones culturales del cuerpo, que incluyen, desde los encuentros de performance y festivales hasta acontecimientos masivos en la calle y comportamientos culturales en las manifestaciones políticas.

En el primer capítulo, Julieta Casado y Lourdes Duran ponen en contacto, en términos de políticas cultu-

rales y proyectos artísticos, el tratamiento de los cuerpos durante la dictadura militar y fundamentalmente la guerra por Malvinas con los cuerpos de los cantantes y grupos del llamado rock nacional, deteniéndose en algunos grupos resistentes a la categorización y a la cooptación de la música y los cuerpos por parte del Estado. En su capítulo sobre los atentados poéticos del Comando Literario, ya en la década del 90, Pablo Paniagua pone en evidencia el modo en que poesía, voz y cuerpos se cruzan en los bares porteños, de maneras sorpresivas y sorprendentes, y analiza por un lado los efectos inmediatos que estas intromisiones producían, a través de los testimonios de los protagonistas, y por el otro los comportamientos ideológicos que implicaba esa toma del espacio público cotidiano. El grupo Fosa, que desarrolla su actividad performática durante los 90, es presentado por Andrea Cárdenas y Javier Sobrino –uno de los integrantes del grupo-, en una relectura de varias de sus producciones desde una perspectiva de cruce de lenguajes, donde se hace fundamental la relación entre los cuerpos y el espacio, y las dimensiones políticas que estas diversas conjugaciones presentan. Desde una lectura feminista, las cuestiones sobre los cuerpos de las mujeres en la contemporaneidad argentina (concentrándose en experiencias llevadas a cabo entre 2016 y 2018), las relaciones de poder-violencia y la militancia de desarrolla en los dos capítulos siguientes. Romina Vaquero Díaz se centra en la lectura de la producción de las colectivas de mujeres organizadas

por Clodet García y sus repercusiones en el país y la región, para poner en diálogo arte y activismos feministas a través del productivo concepto de artistas. Ana Casal y Paloma Macchione analizan la performance *Cara-vana Femicidio es Genocidio*, realizada en 2018 por la FACC –Fuerza Artística de Choque Comunicativo-, para a partir de allí generar una fuerte reflexión teórica sobre los cuerpos de las mujeres atravesando el espacio público, y sus implicancias sociales y políticas. El capítulo *Una performance plebeya*, de Fabián Valle, cierra el libro y al mismo tiempo abre el campo de reflexiones sobre el cuerpo y la política rompiendo el marco del concepto tradicional del arte, reflexionando a partir de lo experiencial sobre las reuniones de los cuerpos y sus diversos modos de participación en las manifestaciones políticas en la calle.

Capítulo 1

En los intersticios del rock

El cuerpo vivo y su performatividad en la década del 80

Julieta Casado y Lourdes Dunan

Desde fines de la dictadura y hasta comienzos de la década del 90, se producen, dentro del ámbito del rock y del punk rock, ciertos intersticios donde se generan grupos que se valen de los distintos lenguajes artísticos, mostrando una posición estética que es a su vez posicionamiento ideológico en un momento histórico determinado.

Si algo queda claro a lo largo de este recorrido⁸ es que el rock tiene ritos y templos, cunas, catedrales, mitos fundacionales, cultos secretos y héroes. De este pensar míticamente, como expresión de un modo de ser en el mundo, devendrán los conceptos que serán expresados en sus prácticas artísticas. Arte-vida como unidad indivisible y desde allí los lenguajes artísticos, sus códigos y correspondencias como materia disponible para llevar adelante experiencias que modificarán para siempre el campo del rock y del arte, aparecerán

⁸ Este texto es el resultado de la recopilación y análisis de información sobre el ámbito del rock y, en particular, sobre los grupos Virus, Sumo, Patricio Rey y sus redonditos de ricota y las Bay Biscuit.

fusionados desde un principio, en un contexto- el de la transición desde la dictadura hacia la democracia- donde se inicia un proceso de reformulación de las políticas corporales y una redefinición de las identidades sexuales. En el terreno de las prácticas artísticas, el cuerpo toma un lugar central y a partir de allí se anudan diferentes lenguajes.

Desde 1976 la Argentina se encontraba bajo la Dictadura cívico-militar, que se encarnó en su forma más cruenta hasta 1981. Por ese entonces la Segunda Junta Militar conformada por Viola, Rubbens Graffigna y Lambruschini, luego de 1981 a 1982 se conforma una Tercera Junta comandada por Galtieri, Lami Dozo y Anaya, a esta le sucedería una cuarta, que llamará a elecciones. Estos cambios sistemáticos en la organización de las Juntas, denota la crisis que sufría en ese momento el gobierno de facto. Como parte de una estrategia de salvataje en abril de 1982 es declarada la Guerra por Malvinas. En mayo de 1982, en el contexto de la Guerra, cuando las radios tenían prohibido pasar música en otro idioma que no fuera el castellano, el Poder Ejecutivo convocó a los productores Pity Yñurigarro, Alberto Ohanian y Daniel Grinbank para que organizarán un evento a beneficio de los combatientes. El *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* –así se denominó el evento-, se realizó el 16 de mayo en Obras Sanitarias y participaron Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Raúl Porchetto, David Lebón, Nito

Mestre, Pappo, Miguel Cantilo y Litto Nebbia, entre otros. Sólo se negaron a participar Los Violadores y Virus. Tiempo después, muchos de los participantes hicieron comentarios: Daniel Grinbank, de algún modo justificando su participación en el evento, dijo:

“...Yo sabía que querían utilizarlo, y sabía lo que podía ganar y lo que podía perder. Pero acceder a la Cadena Nacional diciendo 'Algo de paz' en plena euforia belicista me pareció muy valioso”⁹

Tiempo después, algunos de los participantes, como Luis Alberto Spinetta y León Gieco, hicieron pública una autocrítica por haber participado del evento.

Esta operación de cooptación que el Estado realiza sobre el rock intenta, por un lado, conseguir la simpatía de la juventud y, por el otro, apropiarse del capital simbólico que este implica. De este modo, como oposición al rock en inglés, comienza a constituirse lo que aún hoy denominamos Rock Nacional.

Podemos visualizar con este ejemplo el modo en que el Estado, al servicio del sistema de mercado y una ideología, absorbe producciones culturales que estaban por fuera poniéndolas a su servicio, con la connivencia de los músicos, por omisión o aceptación. Más adelante

⁹ <https://viapais.com.ar/documentos-malvinas/1271360-malvinas-y-el-rock-el-festival-de-la-solidaridad-latinoamericana>

se producirá una nueva tensión, pero esta vez con la llegada de la democracia. El lenguaje en su expresión idiomática como medio de apropiación cultural.

Terminados los años de represión, los artistas comienzan a reunirse para realizar producciones que son consecuencia de la necesidad de juntarse, de ponerse en acción, de pensar y decir. En estos años se genera una “movida” cultural que se denominó *under porteño*¹⁰, en la que surgieron nuevas experiencias y modos de producir. Un carril alternativo de circulación alrededor de lugares, principalmente relacionados al rock, como *La zona*, *Zero Bar*, *La Esquina del Sol*, *Café Einstein*, *el Centro Parakultural*, *Cemento*, *Paladium* y *Medio Mundo Varieté*, entre otros. Allí se presentaban bandas como *Virus*, *V8*, *Los Violadores*, *Sumo*, *Los Twist* y *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, como también *Los Melli*, *el Clú del Claun*, *Los Peinados Yoli*, el trío *Loc-Son*, *La Organización Negra*, *Las Gambas al Ajillo*, las *Bay Biscuits*, *Geniol con coca* y *Batato Barea*, entre muchos otros, configurando así una red de artistas.

¹⁰ Cabe destacar que la denominación “under” no surge como marca de identidad por parte de los artistas. Fernando Noy, uno de los protagonistas de la época instaló la idea del “engrudo”: Nosotros decíamos “engrudo”. Medio drogadas y borrachas, veíamos las letras de “underground” entremezcladas y dije: “Es un engrudo”. Tampoco usábamos la palabra “performance”. Con Batato, en las gacetillas, poníamos “numeritos a cargo de...”. Entrevista con Salvador Biedma para Página 12, 15 de marzo de 2005.

Estas producciones tienen al cuerpo vivo como herramienta productora de significaciones. Mediante acciones explícitas la reformulación del cuerpo genera una nueva construcción de los lazos y sobre lo esperable, irrumpe lo anormal, aquello que se encuentra fuera los cánones. Emprendiendo nuevas búsquedas estéticas estos artistas ponen en escena diferentes tipos de corporalidades: cuerpos desobedientes, desafiantes, paródicos, grotescos, ambiguos, como dice Marcos Mayer: “no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en el que intervenir desde el deseo y el placer”.

Virus realizaba shows con puestas en escena para las que convocaba gente proveniente de diferentes disciplinas artísticas. Los Redonditos de Ricota se presentaban, muy pocas veces al año, acompañados por el ballet Ricotero repartiendo buñuelos de ricota, junto a strippers, monologuistas y presentadores. Irrumpe Luca Prodan, con su irreverencia y potencia creativa, confrontando al público, disfrazado y realizando performances con Geniol, mientras que las Bay Biscuits apelaban al absurdo en puestas en escena inclasificables en las que recurrían a diferentes lenguajes incursionando intrépidamente en el mundo del rock.

Toda una movida cultural, festiva, que abrazaba el absurdo, que ponía el cuerpo en acción y jugaba con el humor en puestas en escena que aún no tenían nombre definido, ni parámetros de análisis. Las producciones propuestas no se ajustaban a las disciplinas tradi-

cionales y en el momento se volvían inclasificables no sólo para los espectadores sino también para los propios artistas que las llamaban obritas, sketch o numeritos. Esta tensión de los bordes disciplinares es la que nos posibilita aproximarnos desde una perspectiva de cruce de los lenguajes artísticos utilizando los códigos del lenguaje corporal, visual, sonoro y verbal como herramientas para el análisis de estas manifestaciones.

La combinatoria de lenguajes artísticos permanente que proponen estos artistas, no solo da cuenta de la necesidad de reunirse sino también de la necesidad de poder generar nuevas formas discursivas que pongan de manifiesto tanto las experiencias vividas como el deseo de generar nuevos mundos, nuevas formas de relacionarse con los otros y con la sociedad. Los lenguajes artísticos puestos al servicio de decir lo nunca dicho, lo indecible, lo inimaginable, algo nuevo, algo a inventar para poner en este mundo.

De alguna manera podemos decir que se retoma aquí algo de las experiencias previas que se dieran en el Instituto Di Tella y alrededores, que fueran suspendidas por el golpe cívico-militar.

Virus, el rock como forma de ser

Virus surge a fines de los 70, liderado por Federico Moura, el cuarto de un grupo de seis hermanos de una familia de City Bell; su padre era un reconocido abogado, y su madre maestra y pianista aficionada.

En 1977, su hermano Jorge, militante político, fue secuestrado y aún se encuentra desaparecido: una mañana de febrero, un grupo armado con uniformes de Segba –la empresa eléctrica en ese momento estatal– irrumpió en la casa familiar. Jorge había salido temprano. Marcelo cuenta que le pidió un favor al jefe del operativo, que cuando llegara su hermano le dejara darle un beso, a lo que este contestó: “Por supuesto, mi amor”.

“No sé si segundos, meses o años después (ya que el tiempo en esas circunstancias transcurre de otra forma), sentí mucho movimiento (...) y vi entonces entrar a Jorge por la puerta con absoluta tranquilidad, hasta que me vio rodeado de gente armada y clavó su mirada en la mía. (...) De atrás, un cobarde le dio un golpe con la culata del fusil y Jorge cayó al piso. El jefe, con una sonrisa diabólica, me dijo: “Ahí tenés el beso, mi amor”. Esa fue la última vez que vi al hombre más maravilloso que he conocido.”¹¹

Esta terrible situación que atraviesa a la familia marca la vida de los Moura para siempre y podrá verse reflejado en las posiciones que adoptarán frente a dis-

¹¹ Moura, Marcelo, “Mi hermano Jorge”, Página 12, 31/08/2014.

tintas situaciones políticas tanto ética cómo estéticamente.

Los inicios del grupo se remontan a la fusión de dos bandas platenses Marabunta y Las Violetas y a un encuentro entre Federico Moura y el sociólogo y artista Roberto Jacoby, quien en ese entonces, por 1979 trabajaba en publicidad. Comenzaron a componer juntos las letras de las canciones y el primer disco, *Wadu-wadu*, fue editado en 1981.

Durante la Guerra de Malvinas, los Virus hicieron un espectáculo en el Teatro Olimpia, cuatro sábados seguidos. Realizaron un show, planificado por Federico y Jacoby junto a un equipo de diseñadores y artistas. Concibieron un espectáculo integral para el que convocaron a Lorenzo Quinteros y Vivi Tellas para la puesta en escena, Jean-François Casanovas y una pareja de mimos para las actuaciones y al coreógrafo Alejandro Cervera.

Virus, una banda catalogada como frívola, por su música bailable, de "plástico" por ser considerada "inauténtica", se burlaba de todo y se vestía de nylon, asumiendo así una posición política a partir de su propuesta estética.

El show comenzaba con los integrantes llegando de la calle, envueltos en bolsas de consorcio y con guitarras inalámbricas mientras se escuchaba *Yo quiero ver mi ciudad* con arreglos de tango. Entre tanto, Casanovas, disfrazado de Violeta Rivas, colgaba ropa en el escenario y le daba nylon a la gente para que se envol-

viera. Luego, los músicos subían al escenario, tiraban la ropa y con las luces a pleno la escena se transformaba.

Ya hicimos referencia al *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*; al respecto de esta convocatoria, dijo Federico Moura que “sería horrible subirse a un escenario tocar y bailar al compás de la guerra”. El periodista Alfredo Rosso

“Es erróneo adjudicarle al rock una situación de pre-claridad que en realidad no tiene o que puede *tener* alguno, pero no todos. Federico Moura manejaba un criterio político y tenía una actitud personal bastante más clara que el resto. La sola idea de subirse a ese escenario le pareció en contra de sus ideales”¹².

Inspirados en este hecho, compusieron el tema *El banquete*, que incluyeron en *Recrudece*, su segundo disco, editado ese mismo año.

*El banquete*¹³
Nos han invitado
a un gran banquete,
habrá postre helado,

¹² Diario Hoy, La Plata, 19/12/2003.

¹³ Autores: Federico José Moura, Roberto Enrique Jacoby, Julio Luis Moura.

nos darán sorbetes.
Han sacrificado jóvenes terneros
para preparar una cena oficial,
se ha autorizado un montón de dinero
pero prometen un menú magistral.
Es un momento amable
bastante particular,
sobre temas generales
nos llaman a conversar.
Los cocineros son muy conocidos,
sus nuevas recetas nos van a ofrecer.
El guiso parece algo recocado,
alguien me comenta que es de antes de ayer.
Pero ¡cuidado!
Ahora los argentinos andamos muy delicados
de los intestinos...

Con respecto a las canciones, Jacoby recuerda que no buscaba con las letras decir cosas importantes o contar algo, sino que fueran divertidas, algo que le gustara, y en ese sentido la banda por su lado también buscaba con la música hacer que la gente bailara y se divirtiera. Según él, una especie de caja china con varias líneas de lectura.

A partir de esta frase de Jacoby podríamos interpretar una relación de reciprocidad entre el lenguaje verbal y el sonoro para luego entrar en un juego de relaciones tanto con el lenguaje visual como el corporal en las puestas en escena. Es decir, los lenguajes artísti-

cos entran en un juego de relaciones recíprocas que generan cómo resultado final la particular estética de Virus.

Acerca de Federico Moura, Roberto Jacoby comenta:

“Habitualmente se celebra de él su costado más cosmético, sus virtudes mariquitas, que haya sido el primero en maquillarse, el primer puto del rock argentino. Cuando en realidad él era un rockero en sentido estricto, un tipo que iba al frente y que era capaz de subirse al escenario y bancarse que los machos del público le tiraran latitas de cerveza. El verdadero rockero es el que rompe con todo. Y el rock sólo tiene sentido cuando es rebelde. Y él era un rebelde que no le daba tanta importancia al hecho de ser puto. Lo era y punto. Aunque serlo en la época en que afloró el sida no haya sido nada fácil.”¹⁴

“Pero por sobre todo ninguna banda presentaba la estética ambigua de un frontman que no dudaba en jugar con la sexualidad desde sus letras, sus movimientos y su aspecto. Virus ponía en evidencia el sexo del rock: el rock era macho... y homo-

¹⁴ Jacoby Roberto, “No es sólo rock and roll”, Página 12, 19/12/2008.

fóbico”¹⁵

En diciembre de 1982 presentaron el disco *Recruce* en el Teatro Coliseo. Esta vez el show comenzaba con un ciego sintonizando una radio a galena que colgaba de su cuello mientras empezaba a escucharse *Entra en movimiento*. Luego subía el grupo entero al escenario, todos disfrazados de ancianos y, mientras se cambiaban de ropa, en una pantalla se proyectaban imágenes de una manifestación en Plaza de Mayo. Virus tocaba *Todo este tiempo perdido*. Después siguió *Agujero interior*, el éxito de *Relax* en 1984 y la consagración fue *Locura*, en 1985. *Superficies de Placer* fue grabado en Río de Janeiro en 1987 y durante la estancia en Brasil, Federico Moura es diagnosticado HIV positivo.

Es importante mencionar que luego de la breve primavera alfonsinista, se desencadena la crisis del sida, un nuevo signo de la precariedad de la vida y de la inestabilidad de la forma del cuerpo, un nuevo castigo a los cuerpos indisciplinados. Esto propicia otras modalidades de imposición de una normalización en cuanto a la gestión de la (in)seguridad, las regulaciones sexogenéricas y los mecanismos de control. Se visibiliza que la salud es un terreno de gestión individual y el cuerpo es patologizado y medicalizado. En una entrevista de Marcelo Acosta, para la revista *Vamos a andar*, Per-

¹⁵ Jacoby Roberto, “Un espíritu vanguardista”, Página 12, 19/12/2008.

longher, enuncia: “No me parece que se puede domesticar al deseo como pretende la campaña moral desatada a partir de la irrupción del SIDA”, y propone pensarlo más allá de su dimensión físico-patológica, y abordar la problemática en tanto dispositivo de modelización que apunta a un “nuevo modelo de relación con el cuerpo y con el deseo” (Perlongher,1988). De esta manera se evidencian las nuevas tensiones que se producen cuando un nuevo desamparo sube a la superficie de lo social.

Los Moura y la producción de Virus atraviesan la década y son atravesados por ella. Su historia los puso a prueba y dan cuenta de lo sucedido no sólo por la desaparición de su hermano mayor sino también por la muerte de Federico en 1988 como consecuencia del HIV. Primero en tiempos de represión y censura, luego de intolerancia y discriminación violenta, Virus crea entre la vida y la muerte, entre el miedo y el amor, tomando una posición ideológica y estética, construyendo su imagen con una visión del todo. Marcelo Moura dice que “

El grupo era muy de los 80, muy qué cambiamos todo un criterio usando otros elementos además de la música. La escenografía, el vestuario. Eso nos valió muchas críticas, pero fue una de las cosas que nos marcaron. Y después empezó a usarse, y se sigue usando. Nuestro público era gen-

te abierta y desprejuiciada”¹⁶

Así llegaron a las discotecas, su música se podía bailar, *“hablábamos de que no tenía sentido actuar con butacas... en el Olimpia quisimos romper con esa situación sagrada”¹⁷*.

Podemos ver hasta aquí ciertas cuestiones características de estas puestas en escena: por un lado, la concepción espacial que intenta siempre romper la división entre músicos y público, cuestión que se verá reflejada en todas las producciones que se analizan; por otro lado, es clara la fuerte utilización del lenguaje visual, en disciplinas como el maquillaje, el vestuario, la escenografía y en la utilización de videos. Los cuerpos de los músicos, maquillados, disfrazados son cuerpos ocupando el rol dinamizador de sus espectáculos. Los recitales de Virus son encarados por sus integrantes como una unidad entre cuerpo, imagen, sonidos y palabras.

Sumo

Luca George Prodan, nació en Roma el 17 de mayo de 1953. Personaje border, hombre carismático, tipo culto de educación inglesa, becado por Cambridge. Hablaba castellano, inglés, italiano y francés. Conoció en

¹⁶ Testimonio de Marcelo Moura en Ramos y Lejbowicz, Cynthia, 1991: 57.

¹⁷ Testimonio de Roberto Jacoby en Ramos y Lejbowicz, Cynthia, 1991: 19.

Europa, de primera mano la movida del punk, el funk y el reggae. Estuvo 2 veces preso y una al borde de la muerte.

Llegó a la Argentina en su último intento de escapar de su adicción a la heroína.

Fue el primer pelado del rock nacional, líder de Sumo, una de las bandas de culto de los '80 argentinos, extranjero mítico del rock nacional. Extrovertido e introvertido; impredecible y provocador; contradictoriamente genuino, como pocos. Adicto a la heroína y al alcohol, la versión oficial dice que murió de un paro cardíaco en una casa del barrio de San Telmo, solo y sin un peso, el 22 de diciembre de 1987, a los 34 años y en pleno éxito de su banda. No tuvo casa, no tuvo auto, no tenía cama, dormía en un colchón en el piso, no tenía placard y casi no tenía ropa.

Oscar Jalil, en su biografía, plantea que

“Nada volvió a ser igual en la vida de todos aquellos que establecieron un mínimo contacto con aquel tipo tan ajeno a la realidad de un país en dictadura, repleto de exiliados internos y con el *miedo adherido* como un virus incurable.” Jalil, 2016: 101).

Hacían base en la casa de Hurlingham de Timmy McKern, manager de la banda, que en ese primer momento estaba conformada por Luca Prodan (voz), Ger-

mán Daffunchio (guitarra), Alejandro Sokol (bajo) y Stephanie Nuttall (batería). Los conciertos comenzaron en febrero de 1982 en bares y pubs del Gran de Buenos Aires, lugares que estaban de moda, por los que circulaban Fontova Trío, Soda Stereo, Los Redondos. Lugares en los que cualquier cosa podía pasar y que sólo las razias podían detener y a la noche siguiente, volvían a empezar. Ese es el comienzo de Sumo, una banda que cantaba canciones en inglés, con una baterista mujer e inglesa, un cantante italiano, pelado y desafiante, para algunos totalmente loco. Así se presentaban en la escena under de principios de los '80 en una argentina conservadora y bajo la censura y persecución ejercida por los militares genocidas.

Uno de los lugares más visitados por la banda fue el Café Einstein, de Omar Chabán y Katja Aleman. Un lugar chico, con capacidad para 50 personas, con un techo bajo y con vigas, de las que Luca solía colgarse. Por allí desfilaban todos los personajes del under porteño: Vivi Tellas hacía sus monólogos, Geniol y sus aspirinetas y Sumo, como la banda más convocante del lugar.

El primer recital masivo fue el 1982, en el estadio de Estudiantes de La Plata, allí también se presentaron Riff, Los Violadores, Los Abuelos de la Nada y Memphis, entre otros. Al calor de la tarde, Stephanie salió a tocar en bikini y remera, la reacción de los espectadores fue unánime: “¡Putá!, ¡Putá!, ¡Putá!” gritaban. El rock era macho y muchas veces misógino. Los fanáticos de Riff no aguantaban la ansiedad y pedían por Pappo. Desde

el escenario, con máscara y peluca, Luca les respondió: “Pappo, ¿quién es Pappo? Fuckin Pappo. A Pappo le corro una carrera a Rosario tomando vodka” (Jalil, 2016:152). Él, desafiante, rebelde e impredecible. Luca se daba a conocer de ese modo y continuaba con su show ante el silencio de los espectadores y hasta con algunos aplausos.

Con respecto a esos primeros años, Daffunchio opina que *“hay una mística de que Los Redondos y Sumo salían a la calle a hacer la resistencia. Bueno, es mentira. Los que íbamos presos éramos nosotros, Los violadores, los otros grupos punks...”* (Jalil, 2016:251).

Nadie hacía ese tipo de música en la Argentina ni presentaba ese tipo de shows. Sumo era único. Luca era el único cantante que usaba pedales, cambiaba frecuencias, usaba delay. Los críticos coinciden en señalar que los músicos no eran precisamente virtuosos. Aparecía con una careta y peluca rasta que, al sacársela, dejaba ver a un tipo completamente pelado. Vestido en jogging y remera, en cuero y con los pantalones rotos, con ojotas en los pies. Daffunchio tocada de espaldas. Una mujer en la batería. Tampoco tenían nada que ver con el imaginario acerca de una banda conformada por un punk recién llegado de Inglaterra.

Sumo irrumpió en el panorama del rock local atraesado por una gran paradoja: mientras la guerra con Inglaterra le dio un gran impulso al rock nacional por la prohibición de emitir canciones en inglés por radio, Sumo padeció Malvinas. Con el estallido de la guerra de

Malvinas, Hurlingham estaba sitiado por policías porque se temían represalias a las familias inglesas que vivían en esa zona. Ante la insistencia de sus padres, Stephanie cedió y volvió a Inglaterra. Con su partida, Sokol heredó su lugar y se sumó a la banda Diego Arnedo. Por otra parte, ningún sello discográfico grande quería contratar a un grupo que tenía la mayoría de su repertorio en inglés.

A fines 1984 se define lo que será su formación definitiva de la banda: Superman Troglio en batería, Roberto Pettinato en saxo, Diego Arnedo el bajo, la primera guitarra de Ricardo Mollo y la rítmica de Germán Daffunchio así graban su segundo disco *Divididos por la felicidad*, que vendió 15.000 copias. Se abría una etapa de éxito, sonaban en las radios y sus shows explotaban. Pero el espíritu de Luca era under, su estética era under y él no quería, ni podía, quedar atrapado en el sistema. En 1986 graban *Llegando los monos*, con temas que son considerados clásicos y la mezcla de estilos de siempre. En 1987 presentan su último disco *Afterchavon*. Sumo pasó por todos los géneros, recogió de todas las vertientes de la escena musical. Tocaban en Café Einstein, después se presentaron en Cemento, lugar en el que se filmaron los videos de *La rubia tarada*, *Estallando desde el océano* y *Kaya*.

Pero Sumo era algo más que una banda de rock. Según Andrea Prodan era como ver un happening, Geniol, a quien solo hemos nombrado hasta el momento y

de quien hablaremos más adelante, agrega que Luca es quién crea la performance en el rock.

Las caracterizaciones de Luca y sus chistes graciosos, sus pelucas, los discos de vinilo que se ataba a la manera de máscaras o el colador en la cabeza. Era un performer, con una gran presencia escénica. Inolvidables son sus palabras en el Stud Free Pub “Yo canto en inglés, men, pero soy italiano. Y las Malvinas son italianas. Por eso tengo un colador en la cabeza, porque los italianos van a bombardear con fideos.” (Del Mazo, 2007).

En los shows también aparecía Geniol, anunciado como "el primer mimo punk":

"Yo subía una canción sí y una no, así tenía tiempo de caracterizarme. Hacía de Tito el Tonto, con unos zapatones gigantes y unos pantalones cortitos, o de una prostituta alcohólica y decadente, la rubia Margot. Como Margot cantaba, en *Una noche en New York City*, "un pseudo punkito, con el acento finito, quiere hacerse el chico malo. Tuerce la boca, se arregla el pelito, toma un trago y vuelve a Belgrano". (Scatena, 2002).

Geniol ya venía con su propio recorrido, en 1982 había formado Geniol y sus Aspirinetas, un grupo de

rock bufo, como él mismo lo denomina, luego llegó Geniol con Coca. Recuerda que

“A Luca lo conocí en el bar Einstein. Yo tocaba con Geniol con Coca, con Stuka de Los Violadores. Una noche se acerca un tipo al que le decían Gulliver y le pegó a Luca porque cantaba en inglés. El tano se paró, de gladiador nomás porque lo iba a matar, y yo me colgué del cuello del gigante y empecé a apretarlo, por miedo porque si lo soltaba me mataba. Después, nos quedamos tomando algo y me invitó a tocar” (Scatena, 2002).

Al principio, para reunir a los seguidores de los dos grupos, los afiches decían Sumo con Geniol con Coca. Geniol no era cantante, en una entrevista radial con Gillespi, Héctor Rosa cuenta que no se fue del país porque no tenía dinero para hacerlo y que su llegada a esos escenarios era un grito visceral, un modo de resistencia.

Geniol aportaba movimiento a las presentaciones de Sumo, interactuaba con el resto de los músicos, corriendo por el escenario, de acuerdo con cada uno de sus personajes y a los objetos que tenía en escena: una guitarra de goma, una máscara, un yoyo.

Muchos se transforman arriba del escenario, constituyendo el personaje del rocker, diciendo lo que el

público quiere escuchar, siendo obsecuentes al adoptar la postura que se pretende de ellos. Luca no, Luca era siempre Luca:

“Luca no estaba haciendo la actuación del cantante, sino que estaba poniendo la vida ahí. No había ninguna pose, en Sumo no existía el pedido de la afectación, de la puesta en escena. Era algo en carne viva”¹⁸.

Queda claro lo que venía a proponernos Luca, en esa estrecha relación arte-vida quiebra de un modo distinto al de Virus, el panorama del rock. Con una estética punk, sucia, Luca venía a decirles a los músicos argentinos cómo se hace rock.

En principio, el primer quiebre que presenta Sumo es con el idioma, es decir con el lenguaje verbal: en un momento conyuntural donde el estado hace uso del rock para intentar generar sentido de pertenencia e identidad nacional, Luca viene a cantarnos en inglés, a mezclar los idiomas, y con este procedimiento se planta por fuera de este sistema de apropiación del lenguaje cómo disputa patriótica, utilizando las palabras y los idiomas como material artístico en tanto sus calidades sonoras le permitían expresar lo deseado.

¹⁸ Testimonio de Diego Capusotto en: Jalil, 2016:216.

Podemos ver entonces cómo los códigos de lenguaje verbal y del lenguaje sonoro se combinan aquí para dar como resultado un nuevo concepto artístico.

Él está librando su propia batalla, que es otra, y su arma se despliega en el escenario. Pone su cuerpo en carne viva arriba del escenario, propulsando como un chamán el tiempo ritual. Pablo Guerra, un joven que luego fue guitarrista de Los Piojos y Los caballeros de la quema señala “Sus shows eran increíbles, con unas puestas muy teatrales: me partían la cabeza (...) Eran una tribu y nunca había visto una tribu”¹⁹.

Las Bay Biscuits y su estética del “casi bien”

En 1981 se forma este grupo integrado por Vivi Tellas, Fabiana Cantilo, Diana Nylon, Mayco Castro Volpe y Lisa Wakoluk, a las que luego se sumaría Isabel de Sebastián.

Sus “shows teatrales y musicales” rescataban la estética del simulacro de lujo. En palabras de Vivi Tellas

“nos basábamos en la vida glamorosa de los Estados Unidos de los años 60, pero en su versión argentina, que es lugar donde todo se degrada. Y ahí íbamos nosotras, sin llegar nunca al glamour total” (Noy, 2015:63). (...)“llegábamos a ser hasta quince mujeres en mi casa, y elaborába-

¹⁹ Testimonio de Pablo Guerra en Irgazabal,2004: 36.

mos ideas para aglutinar el poder femenino. Después de un año sin hacer nada, Fontova nos dio manija y empezamos. Todo era muy pretencioso, la idea era el “casi bien”. Nos sentíamos muy atraídas por el tema femenino”. (Ramos y Le-wobicz, 1991: 26).

En 1981, dentro del marco de Danza Abierta²⁰ hicieron una “obrita”, como ellas mismas lo denominaban, que se llamaba *Inauguración de la Primera Planta Espacial Argentina*. Comenzaba con dos japonesas que desenrollaban una cinta mientras Carlos Morcillo decía un texto “tipo milico fanatizado por el progreso nacional”. Ellas tenían las caras y cabezas pintadas de ploteado, estaban vestidas con trajes del mismo color, medias negras y un corazón de brillantina en el culo.

Cuenta Charly García que “lo que más me gustó de las Babys en Danza Abierta fue que cuando gritaban *argentinos a volar*, un gato atravesó volando el escenario. Después me dijeron que había sido un accidente”²¹. Cualquier cosa podía pasar.

²⁰ Danza abierta fue un encuentro dirigido por Lía Jelín que surgió como eco del movimiento de resistencia cultural generado por Teatro Abierto, gestado en 1980. También se realizó Poesía Abierta y cine Abierto.

²¹ Testimonio de Charly García en Ramos y Lejbowicz, 1991:28.

Después de esa presentación, García las invitó a participar como soporte de sus shows en el Teatro Coliseo, allí al presentarlas se dijo: “no es un número musical, no es un número, digamos, convencional, es algo subterráneo (...) este número es netamente nacional y representa el momento que estamos viviendo, así que no esperen oro”. En ese momento intervenía el presentador: “Señoras y señores, hoy sábado 26 de diciembre del corriente año, sean bienvenidos a la inauguración de la Primera Base Aeronaval de nuestro país y de América Latina. Fuimos atacados, no nos defendimos. Fuimos vituperados, no nos defendimos. Fuimos apoyados, tampoco nos defendimos. Y lo que hasta ayer era un simple proyecto hoy ya es un gran proyecto. Argentinos, a volar”. Salían las Babys cantando *“Marcianito, juran los hombres de ciencia que en diez años más, tu y yo, estaremos tan cerquita que podremos pasear por el cielo y hablarnos de amor...”* al terminar de cantar, nuevamente el presentador: “Gracias, gracias, gracias. Lo avanzado de la tecnología argentina no debe sorprender a nadie si no sólo hace falta nombrar a Sancor, Gandara, Moria Casán, a la Martona o a Winco, a la Revista Gente y al Itaipark, a caramelos Fuertes, al fútbol nacional y a tantos otros, acabadas muestras de la tecnología local, pero (y acá también vamos a terminar con un “pero”) nada puede ni podría

compararse con lo que han hecho por nosotros los alfa-
jores Havanna. Buenas noches.”²²

En un artículo de la Revista Pelo, en noviembre 1981, titulado “Rock alternativo. Antes y después de Las Bay Biscuits”, en la bajada dice: “Teatro, rock'n'roll, underground, grotesco, regreso al happening, cualquiera de estos géneros, y ninguno sirve para definir a las Bay Biscuits, un grupo femenino que no es lo que parece, en realidad ellas son como... bueno, como las Bay Biscuits.”

Ellas no conformaban precisamente un grupo de teatro, pero tampoco eran una banda musical, sus protagonistas intentaban definirse de este modo:

Vivi: "Se podría comparar con un teatro de revistas. No actuamos la música, ni acompañamos un acto con un tema. Se podría definir como un teatro musical."

Fabiana: "Es un número que te acerca a ciertos lugares o a una época. No es un acto definido. Es un clima. No podrías vernos sin escucharnos, ni escucharnos sin vernos." Lisa: "Son números que varían según cada actuación. Hay algo de sátira y otras cosas muy serias." (Ramos y Lewobicz, 1991).

²² Las Bay Biscuits, desgrabación de audio de "Marcianita", Teatro Coliseo, 1981.

Las Bay Biscuits subían a los escenarios de rock, invitadas por los músicos, pero no eran bien recibidas por el público, que les arrojaba cosas, colaborando sin quererlo con esa estética del “casi bien” que proponía el grupo. En uno de estos eventos, al que fueron invitadas por Charly García, Vivi Tellas, intentando fortalecer el ánimo de sus compañeras les dijo “La gente gritando forma parte del espectáculo, en realidad el show debería verse desde arriba, incluyendo al público que nos tira cosas.” Mientras Mayco agregaba “El espíritu de Patti Smith está con nosotras”²³.

No es casual que las Babys decidieran disolverse después de una presentación en el programa televisivo de Quique Dapiaggi, en el que mientras esperaban para salir al aire se cruzaron con un grupo de vedettes que llegaban a maquillarse “son iguales a nosotras, pero en serio”. Asistían así a la pérdida de sentido de la propuesta.

Comenzaba a cristalizarse esta estética de lo absurdo, para devenir en lo que luego sería la estética de los 90, donde lo que era absurdo se convierte en lo cierto y lo raro se expone como freaks en un circo. En este sentido podría ser que, aunque sea de manera intuitiva ellas supieran que algo de lo que estaban produciendo estaba siendo absorbido por el mercado. Como

²³ Testimonio de Tellas, Viviana, en: Ramos y Lejbowicz (cit, p.29.)

queda claro en los dichos de las integrantes y en el recorrido propuesto estas producciones son concebidas como un objeto múltiple, es decir que la combinatoria de lenguajes es parte de la forma discursiva de este grupo.

Patricio Rey y sus redonditos de Ricota

El grupo propone el accionar artístico como estrategia existencial: la cultura rock, como verdadera estrategia de liberación personal y social. Bajo la apariencia de un recital de rock, la invitación es a una misa pagana, una fiesta, una performance en la que el borde del escenario se hace permeable. Una acción global que produce una mutación en los participantes, invocando a Patricio Rey.

Patricio Rey no es una figura de marketing, tampoco un subproducto, sino que constituye la materialización de un concepto que puede ser operado incluso fuera de ese ámbito específico y sitúa a la acción en un lugar alterado con respecto a las prácticas artísticas convencionales. Si bien la música siempre formó parte esencial de los shows de PRRR, en las primeras presentaciones en los teatros de La Plata se colocaban en escena números de teatro y ballet, mientras se repartían verdaderos “redonditos de ricota” entre el público como ágape. De este modo, sus apariciones no consistían solamente en subir al escenario a tocar, sino que incluyen una serie de personajes y situaciones.

Hay una concepción performativa, que intenta integrar diferentes disciplinas. Una mención de los ofi- ciantes de estas fiestas da cuenta ello: Rocambole; El Doce o el Sultán (Edgardo Gaudini); Guillermo y Skay Beilinson; el Indio Solari; la Negra Poli; Conejo Joli- vet, guitarra y slide; León Vanella, guitarra y voz; Mar- celo Pucci, batería; Migoya, batería; Néstor Madrid, ba- jo; Fenton, bajo; Sergio Martínez (Mufercho), primer maestro de ceremonias y monologuista; Enrique Symms, segundo maestro de ceremonias y monologuis- ta; Quique Peñas, fotógrafo oficial de la banda y actor en las películas; Ballet Ricotero: Cecilia, Monona, Isa- bel; José María Aguirre, Robertino Granados, coreogra- fía, Katja Alemann, Conejita Cigarrera; Alfredo Rosso.

Tempranamente Claudio Kleiman reseña una pre- sentación para la revista *Expreso Imaginario* destacan- do el “clima festivo”, el “despliegue de recursos” y “la hilarante intervención de un atrayente 'ballet ricotero' que desplegó un número de baile tropical durante el trascurso del... ¿recital?” (Kleiman, 1978).

En 1978 se presentaron en teatros *unders* de la Capital Federal. Entre 1979 y 1980 la movida tuvo un parate, pero a fines de año se reunieron para tocar jun- tos nuevamente. En 1981 retomaron el rumbo de los pubs, para llegar a grabar su primer demo profesional, en 1982: "Nene, nena", "Mariposa Pontiac", "Superlói- gico" y "Pura suerte" fueron los temas registrados en los desaparecidos estudios RCA, que lograron una im- portante difusión en las radios porteñas.

Todavía no existían los hits, todavía no había grandes estadios, todavía el Indio era solo un cantante disfrazado de astronauta italiano. Lo que el grupo propone en ese momento no tiene mucho que ver con los modelos del rock que vendrá ni con el de ese presente. Como señalamos anteriormente, el grupo se presenta haciendo énfasis, más que en producto musical o artístico, en el accionar artístico como una estrategia existencial:

“... nos sentíamos parte del viento que iba empujando la peste inoculada por la dictadura, y que se respiraba en todos los acontecimientos culturales y cotidianos. No éramos artistas sino agentes sanitarios combatiendo el tifus espiritual.” (Symms, 2004).

Es en ese contexto que la frontera entre escenario y platea se vuelve permeable. Porque el público puede, y suele, invadir el escenario, y también porque el escenario se alimenta de propuestas que salen del grupo de amigos que se mueven alrededor. Un día Monona decide desnudarse un poco, otro día decide vestirse de policía y desnudarse más. Nadie controla eso. Quique Peñas recuerda:

“...alguna vez, también, me subí al escenario con el Mufercho. Hacíamos un per-

sonaje que era una especie de profesor transilvánico, envuelto en un tapado negro, con un gorro de piel que llevaba unas alitas de vampiro hechas con una carpeta negra. Me acuerdo de que nos subíamos al escenario y yo lo llevaba en una silla de ruedas a Sergio vestido de tirolés, con un bigotito hitleriano” (Guerrero, 2007).

PRRR y su amplitud discursiva se define ahí mismo, cuando se adopta la presencia de un supra integrante ficticio: Patricio Rey. En sus primeras apariciones en los medios gráficos el periodista ficcionaliza un encuentro con el enigmático personaje que oficia a la vez de oráculo y de vocero ideológico de la banda. Así es como Claudio Kleiman, nuevamente en la revista *Expreso Imaginario*, publica una entrevista a Patricio Rey en la que éste describe el accionar de la banda en sus presentaciones:

“A través de distintas disciplinas de acción no ortodoxas, mis pupilos transfieren el concepto 'fiesta' (...) a través de los códigos de disciplinas no ortodoxas, como la música rock, el humor, la danza, el circo, se desarrolla siguiendo las líneas invisibles de la energía circulante, o cruda (...) por uno o por otro medio logra la 'fiesta' en el tiempo del 'acontecimiento'” (Kleiman,

1979).

Las presentaciones de PRRR no consisten solamente en subir al escenario a tocar, sino que incluyen una serie de personajes y situaciones. Una reseña los describe así: “la fuerza oculta de lo subterráneo estalló monstruosamente (...) unas proyecciones fílmicas definitivamente underground (...) prostitutas francesas y otras señoronas decadentes recorriendo miserablemente el escenario (...) Enrique Symms divagando supersónicamente (...) en el inmoral seudoespectáculo de Patricio Rey y los Redonditos” y finaliza “Una catarsis sugestiva”(Blaustein, 1984). Vemos entonces una concepción performática y la intención deliberada de integrar diferentes disciplinas.

El grupo plantea una forma de relación particular con el público. PRRR no hace recitales, sino misas, el “público” está conformado por feligreses y Patricio Rey no es un dios, ni una estrella de rock sino un oráculo, un médium, entre los sujetos y algo que es presentado como una sensibilidad particular para establecer estrategias contra el mundo. Si lo observamos desde la perspectiva de cruce de lenguajes podemos encontrarlos con que PRRR, visto en su conjunto, en la multiplicidad de las acciones y prácticas, trabaja, en realidad, desde la combinatoria de lenguajes. Bajo el formato “recital de rock” propone una misa pagana, una fiesta, una performance.

Conclusiones

En esos momentos en los que, dentro del rock, y a partir de las condiciones que ya hemos referido en cuanto al rock internacional y los festivales por Malvinas, se daba un debate sobre qué es rock, lo que debe ser y si existe o no un rock nacional²⁴, en esa duda, el intersticio que se provoca entre lo popular y lo nacional, lo serio y lo frívolo, es que nacen este tipo de grupos con proyectos artísticos que trascienden el debate y plantean otros paradigmas generando un entramado de espacios y de prácticas alternativos.

Así, “Virus era como una venganza (...) pero era una venganza a la época. Era como sembrar la peste”²⁵ Sumo, una máquina de generar experiencias, cuya máxima era *por donde pasa Sumo no crece el pasto*; las Bay Biscuit con su estética Kitsch y Patricio rey y los ronditos de Ricota intentando perder la forma humana. Hay en todos estos posicionamientos, aunque distintos un mismo criterio, la intención de dar por tierra con todas las formas y estructuras conocidas para constituir, desde una práctica específica, nuevos modos de hacer.

²⁴ En los primeros años de la década, estos debates se ponen de manifiesto en la Revista el Porteño con artículos que plantean interrogantes como “El negocio del rock”, “Música Rock ¿Pasión o ideología?” y “El rock y los derechos humanos”.

²⁵ Testimonio de Roberto Jacoby en: Ramos y Lejbowicz, Cynthia (p.58).

Entendemos que las tensiones sociales tienen su refracción en el campo artístico. Ante la devaluación de la condición humana frente a las estructuras impuestas por el accionar de un gobierno genocida sólo el lenguaje verbal no alcanza para poner las ideas de manifiesto. Se visualiza entonces la necesidad de los artistas de echar mano a todos los recursos artísticos disponibles, para poder decir todo lo que se encuentra en el registro de los cuerpos atravesados por la época. En la práctica, los límites de los lenguajes artísticos se dilatan: lo visual, lo sonoro, lo corporal y lo verbal son necesarios en una relación de conjunto. Las convenciones y criterios artísticos implementados hasta el momento devienen obsoletos para estos y estas artistas.

Mientras son denostados por lo grotesco, lo kitsch o lo cómico, ponen en juego sus cuerpos, comprometiéndose ideológicamente y manifestándolo estéticamente, y se alejan de lo político panfletario de un modo consciente y programado.

Más allá de que la producción y conformación de Virus se haya realizado como una banda de rock, nos interesa visualizar desde la perspectiva de cruce de lenguaje sus shows en vivo. Concebidos desde lo conceptual, como toda obra de cruce, en la que los lenguajes visual, corporal, sonoro y verbal se interrelacionan de modo recíproco. Moura y Jacoby planificaban el concepto y luego convocaban a distintos artistas de varios lenguajes para llevar adelante los espectáculos que lo expusieran como práctica.

Por otro lado, Sumo no es sólo una banda de punk rock, como vimos antes en las manifestaciones de gente que pudo verlos; no eran recitales, eran experiencias donde la relación entre público y músicos fluía, no había arriba y abajo del escenario. Luca hablaba siempre con su público, hablaba hasta el insulto. Su imagen sucia y rotosa no era una postura, no estaba pensado ni armado, él era así. Sin embargo, trabajar junto a Geniol fue una decisión, y además de la performatividad que Luca poseía, los músicos de la banda también utilizaban objetos como anteojos o tocaban de espaldas, o la mítica barba con picos de Petinatto, había una decisión de aprovechar la escena de otra manera. Geniol fue el primer mimo punk, improvisaba con Luca y los demás músicos, sketch con distintos personajes que llegaban incluso a cantar temas enteros.

No podemos decir en este caso que haya una conciencia de la utilización de los lenguajes artísticos, la producción de Sumo es musical. De hecho hoy es un clásico del Rock, sin embargo en sus shows en vivo echan mano a lo que sea necesario para poner en acto la historia vivida.

El caso de las Bay Biscuits quizá se pueda visibilizar más fácilmente la cuestión del cuerpo vivo y el cruce de lenguajes, porque su accionar no ha dejado un producto independiente (como en el caso de Virus, Sumo y lo redonditos con sus discos), más allá de las presentaciones de esos cuerpos vivos en escena.

En sus dichos se puede ver claramente el trabajo a partir de un concepto que era puesto de manifiesto valiéndose de diferentes lenguajes artísticos, frente a la pérdida de cualquiera de ellos también sobrevendría la pérdida de sentido de la obra.

Nos resulta muy clara una explicación del Indio Solari acerca de lo que sucedía en aquel momento:

“Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”²⁶.

Claramente estos espectáculos proponían al espectador un rol mucho más participativo, de acción, e inclusive eran tomados como parte del espectáculo.

A primera vista se destaca la necesidad de estos artistas de reunirse y poder pensar y ejecutar las ideas desde distintas perspectivas artísticas. El encuentro

²⁶ Entrevista a Carlos “Indio” Solari, en: “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” p. 17.

desde la afectividad, mediante la cercanía e interacción de los cuerpos, cuerpos en escena que se conectan a partir de una nueva estética, festiva, de disfrute que se podría enmarcar en la “estrategia de la alegría”²⁷, la alegría como signo de resistencia.

Estos grupos podrían ser llamados marginales en el sentido que plantea Jitrik ya que proponen su accionar desde un “rechazo decidido y consciente de lo canónico y vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de los que eso puede implicar” (Jitrik, 1996). Hay algo del orden canónico que se resquebraja y hace que las categorías vigentes no sirvan como correlato de las nuevas producciones artísticas, que se vuelven inclasificables y no encuentran una nominación que dé cuenta de sus pertinencias. Esto es claramente visible en la forma en que muchos artistas de la época denominan sus propias producciones como: obritas, sketch o numeritos.

²⁷ Concepto utilizado por Roberto Jacoby para referirse a acciones culturales disruptivas desplegadas en el ambiente uruguayo que propiciaron creaciones artísticas colaborativas, buscaron explorar las potencialidades de los cuerpos desde el disfrute y la interrelación.

Capítulo 2

Comando literario. Atentados Poéticos.

Pablo Paniagua.

*La objetivación de la poesía se encuentra sobre el terreno de la Vida*²⁸.

Tristán Tzara

Para escritores como Tzara, la poesía es una actividad humana vinculada directamente con la necesidad de expresión, que se ubica al mismo nivel que las demás preocupaciones de la vida. En consonancia con esta idea, a mediados de la década del noventa, un reducido grupo de artistas se propuso llevar la poesía a espacios públicos porteños de manera espontánea. A esta metodología la llamaron *Atentados Poéticos*; ellos se denominaron *Comando Literario*.

Algunos años más tarde, estas acciones se transformaron en presentaciones programadas, de un grupo más amplio, de diez personas: *Los Verbonautas*. Estas experiencias culminaron en el año noventa y nueve con la publicación de un libro llamado *Verbonautas. Acción Poética* editado por el Centro Cultural

²⁸ Esta frase la menciona Pablo Folino en una entrevista con el autor.

Rojas y varios libros de poesía editados por algunos de sus integrantes de manera individual. Acontecimientos todos inmersos en un contexto socio-político que daría lugar, posteriormente, a la llamada *Crisis del 2001*.

Este trabajo hace foco en la primera instancia del grupo, una etapa menos conocida a nivel mediático, pero más significativa en cuanto a propuesta artística en espacios públicos. Durante mi investigación pude entrevistar, entre julio y septiembre de 2018, a tres de los cuatro integrantes del Comando Literario. A partir de estos testimonios, sumados a material bibliográfico en diversos formatos (físicos y digitales) me aboqué a estudiar y analizar el uso del cuerpo dentro de las acciones del *Comando Literario* y su relación con los espacios y el público. Investigar su accionar y sus metodologías de trabajo, desde los primeros antecedentes individuales de algunos de sus integrantes, hasta los atentados espontáneos, su dinámica como grupo en el contexto socio-político en el que se encontraban inmersos.

Contexto económico-político

“Una vez, volviendo de un atentado con Karina vimos una pintada que define la época que decía: todos por una patria remisera. Si vos descomponés la palabra es re-mísera. La que se dio cuenta, y siempre fue muy buena en eso, fue Karina” (O. Vi-

gna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

“Esto que cuenta Osvaldo hay que situarlo en un contexto histórico, eso era en el 94, nosotros veníamos muy cagados a palos, todavía la gente estaba con el uno a uno, la cultura shopping, el paddle, el parri-pollo, lave rap, los viajes a Miami, la tinellización de la televisión. En ese momento nosotros éramos una reacción a eso” (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

Para 1994 la crisis financiera conocida como *efecto Tequila* se comenzó a sentir con más fuerza en nuestro país; a este fenómeno se le suman las privatizaciones de una parte del Estado y la desocupación en las clases medias y populares se da dentro de la globalización, cada vez más creciente y desarrollada. En este contexto la palabra *política* pierde fuerza y credibilidad, y comienza a transformarse en espectáculo mediático. Por su parte, la apatía y desesperación se expanden, sin posibilidades de ver alguna alternativa en el día a día. Este es el caldo de cultivo que da lugar a nuevas reacciones, a nuevas estrategias artísticas como respuesta.

Estas configuraciones, aparentemente mínimas, operando en las calles o en los bares, sin demasiadas planificaciones previas, se articulaban como gestos

que irrumpían en el cotidiano, y pueden ser entendidas como micropolíticas vinculadas al deseo (Guattari, 2006), o como microfísicas relacionadas al poder, teniendo en cuenta que, históricamente, según Foucault, a través de la identificación y control de los detalles en distintos campos sociales (en principio, tarea de la teología y del ascetismo) se regula la conducta. Para el creyente y para el hombre disciplinado, la meticulosidad de controlar la aparente insignificancia de los detalles cotidianos es un ejercicio de poder que regula la conducta. Es de esta capacidad de control de los detalles que nace el hombre del humanismo moderno (Foucault, 1975: 164). Desde esta perspectiva la disciplina centrada en controlar los detalles genera cuerpos sometidos y dóciles.

Estas lógicas se aplican hace tiempo en las escuelas, en los talleres, en los cuarteles y, porque no, en los espacios públicos, como es el caso de los bares. Pensemos por un momento en la función del mozo, en la disposición de las mesas y sillas dentro del espacio. Hasta en el nivel del sonido o el volumen (casi murmurante) de las voces de las personas dentro de esos lugares. Pararse abruptamente y comenzar a leer o a recitar poesía a gritos, sin que nadie se lo espere, quiebra las lógicas disciplinarias del lugar. Entonces, si “la disciplina es una anatomía política del detalle” (Foucault, 1975: 161) este tipo de gestos o reacciones artísticas fueron (y continúan siendo) estrategias que quiebran esas disciplinas.

Es así como comienzan a surgir acciones colectivas y producciones que problematizan y visibilizan la violencia institucional, la violación de derechos humanos y la nueva sociedad de consumo que comienza a instalarse. El *Grupo de Arte Callejero (G.A.C.)*²⁹ y el grupo *Et-cétera*³⁰ son sólo algunas manifestaciones de esta clase de producciones. Inmersos en este contexto político-económico, se configura, dentro de la trama de lógicas grupales de los noventa, el *Comando Literario*, teniendo como particularidad una tónica puesta en la poesía, en la palabra y en sus acciones dentro de espacios públicos no artísticos.

Inicios y antecedentes directos

En la entrevista realizada en el bar *Guevara* en San Telmo, en el invierno de 2018, Karina Cohen, una de las integrantes del grupo, recuerda con avidez la sensación que compartían en los noventa. Sentían que estaba todo por hacerse. Venían de los últimos coletazos de la dictadura, de sentir el vaciamiento que generó a nivel cultural, de la explosión en distintos niveles (cultural y de consumos) que implicaron los ochenta. El comando se armó en el living de su casa impulsados por “las ganas de agitar” (K. Kohen, comunicación per-

²⁹ Para conocer más sobre el G.A.C.:
<https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>

³⁰ Para conocer más sobre el G.A.C.:
http://www.cvaa.com.ar/03biografias/etcetera_grupo.php

sonal, 14 de julio de 2018) pero de una manera no agresiva, aspiraban encontrar el equilibrio entre que la gente no la pase mal y al mismo tiempo poder sacudir, descontextualizar. Entonces surgió la idea de entrar a los bares, consumir, pagar y después ponerse a leer.

El Comando Literario se formó en 1994. Estaba integrado por Palo Pandolfo (cantante y guitarrista del grupo *Los Visitantes*), Osvaldo Vigna (poeta y técnico químico), Karina Cohen (bailarina, cantante y percussionista de *Los Visitantes*) y Pablo Folino (Artista visual y manager de la misma banda). Folino y Vigna se conocieron en el año 1992, en una fábrica de pintura donde trabajaban. Osvaldo, era técnico químico (aún continúa con ese trabajo) y Pablo, en ese momento, estaba en la parte de comercio exterior. Un tiempo más tarde, Folino deja ese trabajo y pasa a ser manager de *Los Visitantes*; grupo musical integrado por Palo Pandolfo y Karina Cohen, entre otros. Los cuatro comparten el gusto por la poesía y así comienzan su relación.

“(...) una vez Palo nos cuenta aquella historia que le ofrecieron una columna en el suplemento “NO”³¹ Y él les propone que yo ponga mis poemas, el editor le dice que no, entonces le dije que no importa-

³¹ Suplemento del diario Página 12.

ba: “¿Por qué no salimos a leer?”. La idea era “sacudir el espíritu público”, hacer atentados poéticos. Un tiempo después, ya como Verbonautas, conseguimos la columna en el “No”, ahí llegamos a publicar poemas Hernán, Vicente y yo.” (O. Vigna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

En relación con sus modos de acción, un antecedente claro de las incursiones del *Comando Literario* lo aporta Vigna, que encuentra cierta similitud entre las metodologías de acción y parte de su historia personal, su militancia en el trotskismo en la época de la dictadura. En sus comienzos, participaba en las lecturas de poesía en Buenos Aires, concurría a un ciclo literario en La Manzana de las Luces denominado *Refugio Literario*. Era un grupo encubierto de trotskistas que, a través de actividades culturales reclutaban gente. En ese marco, la hermana de Osvaldo Vigna, se vincula con un chico que estaba en otra secta trotskista vinculada al Teatro de Investigaciones Teatrales, y así él los conoce.

“El creador del T.I.T. (Taller de Investigaciones Teatrales), Juan Uviedo, fue un prócer del underground; terminó siendo un profeta en Minas Gerais. Osvaldo, hace referencia a una película sobre esto,

se llama “El Provocador”. Uviedo, tomaba las técnicas de Artaud, del Teatro y su Doble con técnicas de Grotowski.” (O. Vigna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El Taller de Investigaciones Teatrales brota en plena dictadura militar por la confluencia de varios factores: por un lado, un grupo de jóvenes de izquierda que hacía teatro y querían hacer teatro alternativo (entre ellos Rubén Santillán, Marta Cocco y Beto Burstein). Por otro lado, un grupo del PST (Partido Socialista de los Trabajadores) que buscaban amalgamarse con grupos artísticos para poder continuar con actividades políticas, prohibidas en ese momento, integrándose con éxito a la Asociación de Estudiantes de Teatro (entre ellos Ricardo D’Apice, Pablo Navarro, Mónica Flores y Raúl Zolezzi). La última pieza que permitió la formación del T.I.T. fue Juan Uviedo que en ese momento traía una experiencia artística transgresora de Europa y Estados Unidos. Uviedo fue quien coordinaba el T.I.T.

La resultante, en plena dictadura militar, fue un grupo de teatro de resistencia, que buscaba romper los parámetros que encorsetaban al arte. Es así como, en ese contexto, este grupo de actores y militantes del Partido Obrero, generaban situaciones teatrales provocadoras, en espacios públicos, por ejemplo, en un bar:

(...) dos tipos se ponían a discutir sobre un partido de Boca y River, y antes de terminar a golpes, en el medio de todo eso, metían un bocadillo político ¡En la época de la dictadura, 80, 81! Entonces la gente se prendía. (O. Vigna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El TIT fue muy importante en aquellos años, para fines de la década del 70, las actividades políticas y artísticas se había expandido hacia otras esferas, fue así como fundaron el TIM (Taller de Investigaciones Musicales, el TIL (... en literatura), TIP (... plásticas), TIC (...Cinematográficas) y el Grupo de la Mujer, posteriormente, Las Ruahínas, que organizaba estudios de escritos feministas.

La disolución del TIT coincidió con la vuelta a la actividad política fuera de la clandestinidad frente a las elecciones de 1983, la gran mayoría de los que integraban los Talleres se volcaron a la militancia partidaria en el PST (Partido Socialista de los Trabajadores) devenido en el MAS (Movimiento al Socialismo) fundado por Nahuel Moreno.

Atentados poéticos

Las acciones del *Comando literario* se estructuraban en dos momentos. Primero, abordaban el espacio como cualquier cliente: entraban al bar o restaurante, ocupaban una mesa, pedían lo que iban a consumir y lo hacían. En un segundo momento surgía el Atentado Poético, como lo llamaban ellos: era un breve pero intenso lapso entre pagar e irse del lugar. Después de haber pagado y antes de irse, comenzaban a recitar en voz alta, frente a los clientes y empleados del lugar que, al compartir el espacio, se volvían espectadores, al tiempo que la mesa desde donde recitaba y leía el Comando, tomaba características escénicas. El objetivo no era solo leer o recitar, el objetivo era ser escuchado. Si había mucha gente, el discurso se repetía y distribuía a 360°, tenía que llegar a todos, capturando su atención.

“Siempre la convocatoria era ir a cenar, ir a tomar vino a las parrillas, a los restaurantes y esperábamos el momento propicio. El momento propicio era, preferentemente, el clima más aburguesado; para cumplir con la premisa de Artaud de “sacudir el espíritu público” ese era el eje político y el germen del Comando Literario. Alguna vez pasó, de entrada, irrumpir en el lugar y empezar a leer. Eso era como pegar de sorpresa, porque realmente

la gente no entendía qué pasaba, si les iban a robar o qué, no se sabía bien qué era, qué estaba pasando. Y después, si no nos echaban, nos sentábamos a comer y, si daba, volvíamos a leer” (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

Para las acciones no había ensayo, guión o preparación previa. Lo único que se respetó con regularidad fue, pagar antes de realizar el atentado, capturar la atención de los presentes a través de la voz y que el primero en leer fuera Vigna. Leía, como una suerte de manifiesto, “El deber” Antonín Artaud.

“No podemos vivir eternamente rodeados de muertos y de muerte. Y si todavía quedan prejuicios hay que destruirlos.

“El deber” Digo bien “EL DEBER”

Del escritor, del poeta, no es ir a encerrarse cobardemente en un texto, un libro, una revista

De los que nunca saldrá, sino al contrario ir afuera Para sacudir

Para atacar

El espíritu público

Si no ¿Para qué sirve?

¿y para qué nació?”

Antonin Artaud.

Algunos atentados poéticos.

Los tres entrevistados coinciden en que el primer atentado poético lo hicieron en el bar La Giralda (Corrientes 1453, CABA). Recuerdan esta primera experiencia de la siguiente manera:

“(…) el de La Giralda fue heavy, a mí me atacaban mucho, yo era la única mujer. En la Giralda se enojaron todos, la gente, el mozo (...) después de tres o cuatro encuentros aprendimos cómo y la gente comenzó a responder bien (K. Cohen, comunicación personal, 14 de julio de 2018).

“Los atentados no siempre salían bien, el de La Giralda la dueña llamó a la policía y eran las seis de la tarde de un sábado. La gente estaba tomando un chocolate con churros y nosotros empezamos a hacer eso. Hasta vino un mozo a apretarnos.” (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El siguiente Atentado lo realizaron en el restaurante Pippo (Montevideo 431, CABA).

“El atentado de Pippo me lo acuerdo, leímos los cuatro, pero no estábamos solos. Caímos con nuestras parejas y amigos, capaz que era una mesa de diez y nos levantábamos a leer los cuatro (...). (K. Cohen, comunicación personal, 14 de julio de 2018).

Una de las acciones más populares fue un atentado que realizaron dentro de la radio Rock and Pop:

“(...) caímos a la madrugada al programa de Conrado Gaiger que tenía en la *Rock and Pop*. Estaba Gabo (Ferro) de invitado, *ahí nos vio y se quiso sumar.*” (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El conductor del programa de radio, Conrado Gaiger, simuló en vivo y en directo un atentado, diciendo que habían tomado la radio. Los radioescuchas no estaban al tanto de la visita del Comando a la radio porque fue improvisada. Pablo Folino recuerda que esa intervención radial duró entre cuarenta minutos y una hora, calificando la acción de anárquica; cada integrante del Comando dijo y leyó lo que quiso, sin ningún tipo de consenso o reparo.

Realizaron en total entre 15 o 20 atentados poéticos durante la segunda mitad del año 1994. La fuerza de estos Atentados se centraba en el uso de la voz y las elecciones de los textos. La tónica estaba puesta en romper con la linealidad espacio temporal dentro de determinados lugares de consumo como los bares, las parrillas y restaurantes, para ser escuchados. Esta utilización de la palabra hablada, puede entenderse como sonidos que invitan a la participación o al alejamiento, a la aceptación o al rechazo, es decir, sonidos centrípetos o centrífugos. El educador musical y ambientalista canadiense Murray Schafer desarrolla estos conceptos haciendo hincapié en su carácter socio-cultural y contextual.³² Como una sirena de ambulancia cuyo objetivo es abrirse paso entre la gente o el tránsito o un diariero que atrae clientes con su llamado, el objetivo de estos sonidos a nivel social es producir una alteración en el cotidiano generando efectos de atracción o rechazo. Leer poesía generalmente es un acto organizado para un espacio y un público determinado. En este caso, se ejecuta sorpresivamente en un espacio y frente a una audiencia no preparada, que ni siquiera sabe que lo es.

En otro nivel de análisis, a medida que las voces se propagaban por el espacio elegido para realizar el Atentado, es decir a medida que las voces sonaban,

³² M. Concepción García González, en su tesis doctoral "Espacio escuchado" (2012) profundiza en estos y otros conceptos de Murray Schafer.

resonaban en ellos mismos. Desde esta perspectiva, el sonido tiene un triple alcance: Sonar por todo el espacio (como dijimos, no preparado para un acontecimiento tal), sonar en los espectadores y provocar una reacción (sea esta, centrífuga o centrípeta) y por último resonar en los cuerpos que emiten el discurso. Esto último, luego de realizar las entrevistas, me despertó una pregunta: ¿Entonces, para quienes hacían los Atentados el Comando Literario?

El sonido sonaba y resonaba en el exterior y en el interior de cada uno de los presentes. Pero para los que gritaban, esas vibraciones poéticas fuera de sí eran simultáneamente una relación con ellos mismos. Decir nunca es un acto sordo para quien dice.

Esta permeabilidad de los cuerpos en clave sonora se vincula, en parte, a una de las características más importantes a nivel semiótico de las artes corporales, esta es su doble condición de soporte y significante dentro del discurso. (A. Rosenbaum, 2011: 2). Esta particularidad aparece en todo discurso de cruce de lenguajes artísticos que implique al cuerpo. No olvidemos que la presencia del Comando también era percibida a nivel visual. Los cuerpos vivos, presentes, leyendo y recitando, eran vistos, escuchados y sus palabras eran interpretadas. Los “Atentados Poéticos”, ponían en relación estos cruces en un espacio no entendido a priori de modo escénico. Ya sea que se tratase de un instante o varios minutos, el tiempo del Atentado poético reestructuraba el espacio. Esta rees-

tructuración se apoyaba, de algún modo, en el pasaje temporal de transformarse todos los presentes consumidores en un bar, por un lado en parte del Comando Literario y por otro, en espectadores. Esta particularidad es una de las principales en estas acciones, dado que sin gente, la acción carecería de sentido, recordemos que el objetivo era *sacudir el espíritu público*.

Filiaciones

Ya mencioné como influencia el Taller de Investigaciones. En la película *El Provocador* (2011), que menciona Vigna, aparecen testimonios de aquellos años, contando cómo eran sus acciones en espacios públicos en plena dictadura, obras que se presentaban una única vez en un lugar determinado. Inventaban artículos de prensa como estrategia de difusión, y cómo era su vinculación con el Partido Comunista, el Partido Social de los Trabajadores y el Peronismo de Izquierda, en el caso de Uviedo.

Estos modos de accionar en la vía pública los replicaron en Brasil. En esa experiencia es destacable la relación con el público, ya que muchas veces la gente intervenía en lo que estaba pasando. En una acción que realizaron, donde fingían una intoxicación en la vía pública, las personas que pasaban por el lugar intervenían intentando ayudar, llamando a una ambulancia, socorriendo a los *actores* de la manera que podían, hasta que se enteraban que era un montaje, una

situación fingida. El precio por este tipo de acciones en las calles brasileñas fue la deportación.

La participación de los espectadores dentro de la acción se vincula a lo que Augusto Boal llama espectadores dentro de su Teatro del oprimido (A. Boal, 2009: 11). Invita a entrar en escena al público y participar, siendo parte de la composición escénica. Esta modificación, de un espectador pasivo a uno activo, lo retoma y subraya Diana Taylor en su libro *Performance*, esta modificación en los modos de espectar es fundamental para cualquier desarrollo corporal y su composición. Así, los clientes de los bares, frente a los sorprendidos Atentados Poéticos, al reaccionar ya sea en repudio o demostrando aprobación, pasaban a formar parte del acontecimiento.

Dentro de la década del ochenta, el accionar del Comando Literario tenía como precedentes los trabajos pos-dictadura. Multiplicidades de formas de la teatralidad, caracterizadas por el desborde de la alegría en contraposición a lo trágico del contexto, y las nuevas subjetividades que indagaban en cómo articular lo político, los derechos humanos y la sexualidad. Multiplicidades que vinculaban performance y poesía o que orbitan en torno a ellas, como los Numeritos de Batato Barea, las acciones y poemas de Fernando Noy, entre muchos otros.

“Veníamos de esa primaverita que tuvimos en los ochentas con el regreso de la

democracia, el Parakultural, Medio Mundo Varieté. Donde hubo una explosión de manifestaciones artísticas y duraron muy poco. Fueron cinco o seis años. Rápidamente vino Menem y nos hizo mierda. A nivel cultural fue muy violento lo que pasó: pasamos de Los Abuelos de la Nada, Virus, Teatro Abierto, etc. A Tinelli. Nos estaban matando y de alguna manera nuestra reacción fue esa, dijimos ¿Qué hacemos? (salir del estado de anestesia) Todos nosotros abrevábamos ahí: en el Parakultural, con Batato Barea, la Noy, las Gambas al ajillo. Don Cornelio y la Zona (Banda que lideraba Palo Pandolfo) tocaba ahí y en Medio Mundo Varieté. (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El Comando Literario, a través de sus Atentados, cruzaban el cuerpo, la voz y la poesía, cargando de teatralidad los espacios públicos.

Josette Féral, en su artículo Acerca de la teatralidad dice:

“Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir del performer mismo (...) o del espectador cuya mi-

rada crea una división espacial ahí donde puede emerger la ilusión. (...) La condición de la teatralidad sería entonces la identificación o la creación de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la Teatralidad es el espacio del otro. Es fundador de la alteridad de la Teatralidad.” (J. Féral, 2006: 3)

Para Féral la teatralidad es un trabajo de deslindamiento, un proceso que se basa en una activación de la mirada sobre el espacio, que de algún modo irrumpe en lo cotidiano. En los atentados poéticos, es la mirada de los clientes-espectadores que ejerce una función doble, al distinguir lo que corresponde al espacio en términos cotidianos, de aquello que no.

Estos Atentados, a los ojos de los clientes devenidos espectadores, facilitaban la disposición de este proceso de la mirada. Producían una alteración del orden, que ejercía teatralidad sobre la recitación de un texto poético a viva voz; generaban un acontecimiento.

Las acciones del grupo no se limitaban a leer poesía, también evidenciaban cómo se ponen en juego los elementos integrantes de la significación: la utilización del cuerpo, la variabilidad sonora que permite la

voz, la gestualidad y su énfasis en las intensidades de los textos.

Este modo de operar en los espacios públicos, para los integrantes del grupo, también funcionaba como una alternativa no institucionalizada y diferente a las formas de presentar libros y recitar poesía de mediado de los noventa, que ellos sentían como algo solemne y formal.

“Carlos Nuñez venía de ahí, lo que hacía era muy bueno, pero se perdía en eso, entonces lo invitamos a leer con nosotros, él era de la academia, el único de nosotros que había estudiado”. (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

Este tipo de propuestas marginales toman una dimensión política en relación con lo que estaba establecido como canónico, dado que posibilitaron una opción respecto del sistema literario vigente, a mediados de los noventa, cuyas producciones literarias oficiales, muchas veces eran consecuentes con las de los sistemas de poder. (N. Jitrik, 1996: 2)

De comando literario a verbonautas.

Meses más tarde de esas primeras acciones en espacios públicos y vinculados, en parte, a la creciente popularidad de *Los Visitantes*, los integrantes del Co-

mando comenzaron a realizar acciones en lugares donde la gente iba especialmente a verlos, eventos organizados y programados como tales, bajo lógicas similares a las de un recital. Paralelamente a estas presentaciones se fueron sumando más integrantes: los poetas Carlos Nuñez, Gabriel Coullery, Eduardo Nocera, Hernán Gonzáles, Vicente Luy y Gabo Ferro (en ese momento, cantante de *Porco*) que luego de verlos y escucharlos, decidieron sumarse al proyecto. Finalmente deciden organizarse como grupo: abandonan los atendidos espontáneos, deciden ser un grupo horizontal, democrático, sin jerarquías, y se rebautizan como *Verbonautas*.

“Nunca recordamos quien puso el nombre Verbonautas, pero no tenía relación con el Eternauta.” (O. Vigna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).
(...) el nombre salió en una noche de delirio, estábamos tirando nombres y no sé quién tiró ese. Nuestra definición es por ser navegantes del verbo”. (K. Cohen, comunicación personal, 14 de julio de 2018).

“Sí, teníamos claro que éramos navegantes del verbo, de la Palabra.” (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

Se pueden trazar ciertos paralelismos entre la síncopa musical³³ y los Atentados Poéticos. El Comando Literario irrumpía leyendo y recitando poesía, actividad desarrollada mayormente en espacios escénicos o auditorios, convencionales para ese tipo de actividad que, desde ese lugar, podemos entenderlos como fuertes, a espacios públicos cotidianos, no preparados ni organizados para tal fin, que podemos entenderlos como espacios débiles en sentido escénico. Estos espacios débiles, como los bares, los restaurantes, funcionan como una suerte de válvulas de escape a nivel social, lugares de esparcimiento, consumo y distracción (a los cuales hoy en día se pueden sumar los shoppings mall y algunos sitios de redes sociales). Al generar *Atentados Poéticos* en estos espacios, el Comando Literario motorizaba microfísicas (Foucault, 1975: 158) que operaban en contra de esas funciona-

³³ Desde una perspectiva musical, una pieza convencional tiene pulso, un latido interno, aquello que marcamos, de manera fluida o espontánea con el pie mientras escuchamos. Este pulso está organizado en patrones que se repiten más o menos hasta el final con partes más acentuadas (tiempos fuertes) y otras menos acentuadas (tiempos débiles). Existe un recurso compositivo que se llama síncopa, es una estructura rítmica que intenta desestructurar o evitar el flujo natural del pulso, enriqueciendo la composición. A grandes rasgos, la síncopa busca romper la regularidad del pulso desplazando el acento natural dentro de un compás.

lidades espaciales. Estas acciones se podrían entender como síncopas espacio-temporales que buscaban alterar de manera fugaz, pero significativa, el orden social en espacios ubicados en zonas dedicadas al consumo y la distensión, enriqueciendo el cotidiano y capturando la atención de los consumidores, resignificando un instante.

Conclusiones: una perspectiva de este lado del tiempo.

Los *Atentados Poéticos* eran acciones que surgían de una necesidad política, desde un lugar experimental, comprometidos con poner el cuerpo y la palabra en escena sin jerarquías, en espacios públicos no controlados. Estos atentados, se pueden entender como reacciones de un estado cultural de emergencia, propios de un contexto determinado. Mientras el *Comando Literario* realizaba sus *Atentados Poéticos*, a su alrededor iban accionando (o gestándose) distintos grupos de artistas, con un compromiso político explícito, tomando diversos espacios públicos como campo de acción.

Por otra parte, analizando estas acciones desde las lógicas de ciclos de lecturas de poesía (también conocidos como slams, jams de poesía o incluso, poesía performática) o presentaciones de libros de la época, se entiende que los *Atentados poéticos* ocupaban un lugar que estaba por fuera de lo que se podría llamar canónico. Sus acciones eran una hibridación, al punto de no saber, desde el lugar de los espectadores-

clientes, si eran testigos de una obra teatral pequeña, una recitación de poesía o algo más. Pablo Folino recuerda que, tiempo después de las acciones del Comando Literario, comenzaron a aparecer en escenas otros grupos como Yacaré Cumbiao, posteriormente el grupo Belleza y Felicidad, etc.

“Lo que hicimos fue como una especie de punta de lanza, pero sin esa conciencia, sólo éramos conscientes del eje político y del poder de convocatoria. (P. Folino, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El crítico de arte y activista Brian Holmes, propone el término tropismo para referirse a la necesidad de un giro hacia otras prácticas que nos permiten enriquecer nuestras prácticas de base hacia investigaciones extradisciplinarias.³⁴ El *Comando Literario* se puede entender

³⁴ “El término tropismo expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré Investigaciones Extradisciplinarias.” (B. Holmes, 2006:3)

como un Tropismo, una instancia experimental por fuera de lo exclusivamente literario. Por otro lado, la etapa posterior del grupo (más popular y con acciones en calidad de espectáculos) rebautizados como *Verbonautas*, puede ser entendida como una instancia más reflexiva y programada.

La primera etapa más indómita y experimental. La segunda, como destacó Gabo Ferro, una instancia de domesticación, una suerte de aburguesamiento. Los dos momentos son parte de lo que Holmes, menciona como investigación extradisciplinar.

Este grupo, que finalizó junto con el siglo XX, es uno de los tantos antecedentes que tiene la performance poética, las jams y los micrófonos abiertos de poesía en la contemporaneidad. La transición del grupo para formar *Verbonautas* da fin al *Comando Literario* y con ello, a sus *Atentados Poéticos*. Veinticinco años después, dos de sus integrantes recuerdan estos atentados de la siguiente manera:

“(...) el comando fue lo más genuino y lo más representativo para nuestra parte politizada, anárquica, después vino un formato más de espectáculo, más organizado, más pensado y donde ya empezaban a jugar otras cosas y ya dejaban de ser *Atentados poéticos*.” (P. Folino, co-

municación personal, 10 de septiembre de 2018).

“Lo social en el Comando era “sacudir el espíritu público”, llevarle buena poesía, llevar arte a la gente. Pablo elegía unas cosas exquisitas: acercarles un Pessoa, una Pizarnik a gente que no conocía. Fue maravilloso, sigue siendo una maravilla, fue una de las mejores cosas que me pasó en la vida. (...) el Comando no era institucional, nunca hubiésemos ido a un centro cultural, el Comando era en el subte, era en el tren(...)” (O. Vigna , comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

El grupo, en su formación como *Comando Literario*, transcurrió de manera casi anónima, realizando acciones durante nueve meses. Todo transcurrió durante el año 1994. Para febrero del 95 comenzaron las presentaciones en teatros con la formación más numerosa y popular: *Los Verbonautas*. En esos nueve meses, el Comando Literario realizó poco más de diez Atentados,³⁵ en una época donde no existían los dispositivos celulares para registrar el momento de la

³⁵ (O. Vigna, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018).

acción y mucho menos el streaming o las redes sociales. Su accionar fue tan breve y significativo como un aliento en pleno auge del neoliberalismo global, en el centro de una de las metrópolis más grande del país.

Capítulo 3

Temporalidades simultáneas: grupo Fosa.

Andrea Cárdenas y Javier Sobrino

Esta investigación se centra en la performance y la producción en cruce, tomando como eje de estudio parte del corpus de obra del Grupo Fosa, un colectivo de artistas que funcionó desde mediados de los años noventa hasta comienzos del siglo veintiuno, y cuyas producciones se centraban en performances simultáneas, duracionales e instaladas, con incursiones en videoarte y videoinstalaciones, experiencias poco frecuentes en el contexto artístico y cultural de la época.

Para la reconstrucción y memoria sobre el grupo y sus producciones, son fundamentales las entrevistas y relatos de sus integrantes, quienes sustentan desde lo vivencial, material y a través de la documentación en diferentes soportes y registros, un saber que las trae al presente, resignificándolas. En su esencia efímera, la performance vive y transmuta en quienes estuvieron allí.

Sus integrantes³⁶ se conocieron en 1993 en el área de performance de un Seminario Multimedia dictado por el artista y maestro Alfredo Portillos³⁷ y un grupo

³⁶ Sandra Botner, Claudio Braier, Norberto José Martínez, Cecilia Nazar, Javier Sobrino, Ada Suarez y Anabel Vanoni.

³⁷ Alfredo Portillos (1928-2107) se denominaba a sí mismo neólogo, un artista en búsqueda de nuevos lenguajes. “A principios de la década del 70 pasa a integrar el Grupo de los

de colaboradores en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. La mayoría de ellos provenían de las artes visuales y de la danza contemporánea, con inquietudes por experimentar más allá de las disciplinas de origen.

El nombre del grupo proviene de una fosa de camiones que el padre de Ada Suarez, una de sus inte-

Trece e inicia un arte impulsor de vivencias y sensaciones que se plasma en un iconografía religiosa en la que el sincretismo de rituales ancestrales y símbolos cristianos junto con el candomblé y el vudú emergen altares instalaciones ceremoniales Portillo conjuga la memoria y el olvido los arquetipos de imaginería mágica, lo mítico de lo originario la cotidianidad y las ceremoniales de iniciación...Las performances y las instalaciones fueron plasmaciones iniciáticas deshacer en la que se entremezclaron devociones saberes lo raigambrial trascendiendo formas y contenidos... el arte como iniciación lo insta a invitar a otros a deambular por esos intersticios en los que el misterio se desvela". (Diana Zuik, 2015)

Inicia su transitar docente a principio de los años '60 en la Escuela Superior de Diseño y Técnica Artesanal de La Rioja, donde fue rector de 1960 a 1962. En el año 1985 es convocado por la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova para dictar la cátedra de Multimedia. Paralelamente dicta cátedra de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Durante 1993 dictó el Seminario Multimedia, en dicha institución, con un equipo de colaboradores en el cual Maribel Martínez, Marcela Mártil y Débora Seitler estaban a cargo del área de performance. En el año 2000 pasa a integrar El Instituto Universitario Nacional del Arte. En el año 2015 obtiene el título de Doctor Honoris Causa otorgado por la Universidad Nacional de las Artes donde continuó trabajando como titular de cátedra hasta el año 2017 en que fallece.

grantes, tenía en Monte Grande, provincia de Buenos Aires. Allí realizaron sus primeras experiencias performativas, registros en videos y fotografías. Era una fosa muy especial, que transformaba todo en un ambiente metafísico, con azulejos blancos y tubos fluorescentes en las paredes, manteniendo un aire y espacio asépticos. Existe una concepción del grupo sobre la fosa, entendida como un intersticio que cambia la cosmovisión, como una especie de fisura espacio temporal. Los conceptos de tiempo, cuerpo y espacio se ven interpelados, trasgredidos, física y emocionalmente en un todo sinestésico que va más allá del espacio de la fosa que le dio origen y atraviesa conceptual e ideológicamente a todas las producciones. Así aparecen significantes como la auto estimulación corporal, o un sometimiento a nivel simbólico y metafórico de prácticas quirúrgicas e intervenciones médicas, como la emulación de una operación de corazón a cielo abierto, donde los cuerpos se ven imbuidos en una realidad otra, que lleva a la anulación del objeto por su reflejo; en la misma “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiper-real” (Baudrillard, 1978).

La docilidad imbricada con lo vulnerable de ese cuerpo que se manipula y se somete a ciertos hábitos, en el lavado de un cuerpo inerte, la inmersión repetitiva en agua y la provocación de los límites de la apnea, junto al lavado de un cuerpo virtual materializado en

una proyección en el piso, son acciones que suceden en la performance *Cuerpos Maculados* realizada en el Centro Cultural Recoleta en 1998.

El cuerpo máquina³⁸ funciona como un referente en ciertas performances donde se implican conceptos como la manipulación genética, la gestación en sentido amplio y el carácter político de los cuerpos a nivel ético.

Cuerpos como monjes de clausura que se autoconfinan a una existencia reclusa. Encapsulados en el devenir del hacer y el ascetismo, como modo de autodisciplina monástica, este confinamiento hacia el interior de la fosa donde los cuerpos aparecen inmersos en acciones o micro escenas íntimas, siendo vigilados y escurtidos desde ese afuera que los interpela. Cuerpos sumergidos en un ascetismo espacio temporal, confinados en ese sitio aséptico, cerrado y desolado, donde en estas acciones íntimas encarnan múltiples significantes, metáforas de lo cotidiano y de los deseos íntimos, y se vinculan con lo poético, lo privado y lo público en identidades múltiples. El espacio profundo de la fosa como lugar de experimentación y proceso creativo, la fosa como significante del hospital, la cárcel, el baño o

³⁸ Cabe mencionar que en el contexto que se produjo esta performance, "Cuerpos en tránsito" en 1996, sus integrantes no hacen una alusión directa al "Manifiesto Cyborg" de Donna Haraway (1983), sí al imaginario colectivo y simbólico sobre la relación arte y ciencia como sucede en el Zeitgeist, (espíritu de los tiempos).

el hospicio, cuerpos en estados alterados de conciencia, como espacio y límite de la existencia.

En el contexto social y político, caracterizado por cierta superficialidad y banalidad, el grupo se alejaba de la fiesta³⁹, adentrándose en propuestas que daban cuenta de una versatilidad de conceptos anteriormente enunciados. Este contexto de época estaba signado por el menemismo, década ambivalente, donde convivían el despilfarro y la fiesta del uno a uno, a su vez el neoliberalismo comenzaba a sentirse en el resquebrajamiento del entramado social, con las privatizaciones, las afjp, el vaciamiento del estado, despidos masivos y cierre de fábricas. “El desmoronamiento del referente nacional contribuyó a que la idea de sujeto pasara a ser incompatible con la idea de Estado, originando un proceso de individualización y una concomitante desideologización política” (Gallo, 2008).

Ingresando en la segunda mitad de la década, se fue profundizando la deslegitimación del Estado generando una bifurcación entre la esfera pública y la privada. Como enuncia Adriana Gallo en “Las relaciones de poder durante el menemismo”, la ausencia de sólidas instituciones públicas y la pérdida de la identidad social y política del individuo, en favor de su identidad pura-

³⁹ La llamada fiesta menemista, la de la pizza con champagne, combinaba una comida popular con una bebida de la clase alta que en ese contexto signaba el advenimiento de los “nuevos ricos”.

mente económica, contribuyeron a la concentración de poder por parte de las corporaciones y a la destrucción de aquel sujeto político.

Desde sus inicios el grupo participaba activamente en el circuito de Museos y Centros Culturales, de manera fluida, debido a las convocatorias de diferentes agentes culturales. Todas las producciones fueron auto gestionadas por el grupo, desde las realizadas en espacios institucionales como así también las que se produjeron fuera del circuito.

Al ras

Esta performance deviene en un lugar de experimentación, lo individual y lo colectivo se amalgaman en un todo singular y poético, cuestionando la relación de lo público y lo privado. Fue una performance instalada duracional en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el año 1998, curada por Rodrigo Alonso en el marco de la muestra Arte de Acción 1960-1990.

En *Al ras* convivían varias instancias significativas, la primera era la entrada a la sala donde acontecía una videoinstalación, conformada por seis televisores sobre tarimas negras, que proyectaban en loop y en canon, imágenes oníricas generadas a partir del registro y edición de performances individuales; por detrás había un entelado traslúcido, a través del cual se podían percibir los cuerpos instalados cubiertos con un lienzo blanco y una luz puntual que formaba un halo a su alrededor.

La performance consistía en dormir durante las horas de cada fin de semana que estaba abierto el museo. Así, los performers subvertían lo cíclico de sus biorritmos, pasando la noche despiertos y durmiendo efectivamente durante todo el tiempo que duraba la muestra. Se hacía un acto totalmente íntimo en un espacio público, rodeado de la presencia de centenares de visitantes a la muestra. Resultaba sumamente interesante el juego entre lo público y lo privado, el *voyeurismo* provocado en el espectador y una suerte de *panoptismo* (Foucault, 1975) en el tránsito y pasaje hacia el mundo de lo onírico, donde los performers vivenciaban una realidad paralela, ajena en parte al espectador.

Otra instancia estaba en relación con “la presencia en la ausencia”⁴⁰, durante la semana y el tiempo que duró la exhibición, se veía la instalación con los cuerpos presentes sólo en su ausencia, colchonetas blancas y una luz cálida sobre cada una, eran el único registro de lo que había sido la performance y volvería a ser el fin de semana siguiente. La ausencia de los cuerpos de lunes a viernes significaba la latencia de los mismos. El espacio cargado de sentido, a través de esas huellas indiciales sobre las colchonetas y en cada una de las almohadas, quedando la estampa del rostro de perfil de quien estuvo allí.

⁴⁰ Concepto tomado de Alfredo Portillos, referido a la filosofía Zen.

El espacio interno en estos cuerpos yacentes, dormidos y suspendidos en el plano de lo onírico, estaban expuestos a la presencia y la mirada del espectador, en estado de total vulnerabilidad. El espacio privado se veía acechado y escrutado por el espacio general de ese otro que observa. Cuerpos horizontales donde la quietud implica una reflexión profunda sobre lo que es dormir en un museo, cuestionando de esta manera el adormecimiento y anquilosamiento de la institución, su carácter canónico y disciplinar, así como la ausencia de obras performáticas en esa década dentro de su agenda.

El cruce de lenguajes en la obra estaba dado por la presencia de lo corporal, el cuerpo en estado de latencia, lo visual en relación con el espacio de la sala, que operaba como un “galpón oscuro y despojado”, en contraposición a los cuerpos vestidos y cubiertos por un lienzo blanco, con una clava en cada extremo, como si el dormir fuese anclado a ese espacio onírico y eterno. Cuerpos instalados donde la presencia de la luz cenital cálida, sobre cada uno funcionaba como un halo protector, como espacio de reflexión contemplativa y constelación de estrellas en el universo de la sala. Lo sonoro estaba contemplado a partir de un registro procesado de un micrófono golpeando una alfombra. El latido unificaba los cuerpos en un gran cuerpo constelar, como si la respiración y la presencia de un gran organismo vivo cubrieran con un manto todo el espacio.

“Al menos en Argentina y en los años ’90 significó la incorporación del video acompañando lo presencial. Prácticamente todas las performances iban acompañadas de esta tecnología. También el uso de objetos y sonidos marcaba la idea de lenguajes combinados”.⁴¹

La video instalación daba cuenta del transcurrir onírico de los cuerpos, se ingresaba al espacio privado, subjetivo e íntimo y se sumergía al espectador en las profundidades de los sueños, donde una situación infinita de imágenes develaba una lucha contra monstruos, el ritual purificador del fuego, la búsqueda de lo espiritual o el acceso a deseos prohibidos.

No hay una cuestión háptica de contacto cuerpo a cuerpo, sino una relación de sinestesia a nivel de sensorpercepción, había cierta complicidad del espectador, al tratar de no molestar ni despertar a los performers, se hablaba en voz baja y los invadía el silencio.

“En esta obra el grupo fosa recorre el sendero, poniendo a prueba sus cuerpos ante la mirada vigilante de la máquina. En el cruce de lo orgánico con lo inorgánico se manifiestan íntimamente integrados al mundo interior y onírico y el exterior, ha-

⁴¹ Claudio Braier, integrante del grupo, entrevista en diciembre de 2019.

ciendo referencia al universo público y el privado". (Alonso, 1998)

Desde una mirada subjetiva los tiempos y espacios habitados acontecidos durante la performance y su desarrollo conllevaban a un devenir de lo simultáneo. Por charlas y comentarios con los demás integrantes del grupo, cada uno participaba de instancias de entrada, permanencia y salida, ese momento liminal a entregarse al sueño y el dormir profundo, se entrelazaban con instancias donde la vigilia se vuelve un hilo delgado y sutil. Los ciclos estaban alterados, durante la noche el día y durante el día la noche. La carga que significaba dormir frente a un público que invade con sus miradas, en el momento del despertar y al finalizar la performance generaba sensaciones que iban más allá de un simple acontecer cotidiano, como si algo sucediera y tornara a estos seres vulnerables en el momento mismo en que se sumergían al inconsciente profundo. Todos en el grupo compartían el dormir en común, en el mismo espacio y tiempo, todos participaban de esa misma energía que trascendía en lo interno un acontecer que iba y retornaba hacia tiempos primordiales.

“Todo sucede al ras del suelo, justo debajo de la superficie de la realidad, en ese delicado instante en el que uno se queda dormido, cuando un simple acto cotidiano se transforma en un sacrificio y la mente

emprende su propio viaje visual con los pies desnudos. Al final, sobre la almohada, queda sólo la huella desdibujada de una cabeza, el único recuerdo de alguna eternidad". (Nazar, 1998)

Es interesante retomar las voces de sus integrantes, el modo en que recuerdan cada instancia, cada presentación y cómo se resignificaba la performance en cada contexto. Las miradas múltiples se retroalimentan al poder cotejar las entrevistas y conversaciones con los artistas, realizadas a lo largo de la investigación. Desde una mirada retrospectiva, dan cuenta de esas evocaciones, donde la memoria emotiva trasciende las subjetividades, que se constituyen como relatos de saberes genuinos en el hacer performance.

“Fueron obras comprometidas en cuerpo y alma, largas horas de exposición física, retos de confort, de necesidades y de manejo mental que requería la estancia en determinadas condiciones de espacio-tiempo en la que elegimos trabajar. Nos conectamos como un colectivo entramado energéticamente y eso hizo que estas obras tuvieran un gran impacto visual y emocional para los espectadores. Un re-

cuerdo verbalmente intransferible y potente”⁴².

Al ras sale a la calle

Esta obra tuvo otras instancias en el espacio público, como la realizada en los bosques de Palermo, en el hipermercado Jumbo y en el Monumento a la Bandera en Rosario.

Allí, la performatividad de los cuerpos en la calle se torna claramente política, la acción irrumpe el transcurrir cotidiano de la ciudad donde el espacio público se ve modificado y alterado por esta presencia disruptiva, generando un borde en tensión entre aquello que acontece fuera de lo preestablecido, interpelando a ese otro que transita, que observa, que siente modificada su habitual cotidianeidad. Estas tensiones entre lo público y lo privado se manifiestan en estas series de performances, donde el grupo plantea rehabilitar el espacio desde lo real y lo simbólico, el espacio público de la calle, el patrimonio cultural y la propiedad privada.

Tomando como referencia el artículo de Clemente Padín “El arte en las calles”, (quien se basa en un ensayo de Néstor García Canclini) para establecer las modalidades artísticas de las producciones realizadas en el espacio público, podemos observar que *Al ras* en sus

⁴² Anabel Vanoni, integrante del grupo, entrevista en diciembre de 2019.

presentaciones tanto en la calle como en el hipermercado, adopta la modalidad de “modificar la difusión del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos o lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas”. A su vez en otra de las clasificaciones establecidas se encuentra relacionada con “...la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, pero busca actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político” (Padín, 2005) como sucedió cuando fue presentada en el Monumento a la Bandera en Rosario.

En cada una de ellas el dispositivo regulaba y condicionaba las significaciones de la misma. Mientras que en el museo estaba garantizada la performance como tal y como inmersa en el campo artístico, ya que la institución contenía, alojaba y legitimaba los cuerpos como obra, en las otras instancias, las lecturas estaban condicionadas por significados ajenos al devenir artístico, y empezaban a dar cuenta de otras realidades, como cierta extrañeza y desfasaje en el entorno, en los bosques de Palermo, dado que allí no había indicios que marcaran u orientaran la lectura hacia una performance. En el contexto de fines de los años '90 muchas personas quedaron en sin vivienda, y esta producción, si bien implicaba dormir en un lugar de tránsito, no lo hacía de la manera en que lo hacían las personas en situación de calle: el blanco y la pulcritud de las vesti-

mentas los alejaban de una connotación en ese sentido, haciendo surgir el enrarecimiento y lo poético, abriendo la obra a múltiples lecturas. Esto implicaba un juego de significantes más complejo, imbricando las tensiones del modo en que el grupo entendía lo político y lo metafórico. En palabras de Claudio Braier “fue político a pesar de nosotros, salía porque estábamos inmersos en el contexto, no era el arte militante”⁴³.

Cuando fue realizada en el hipermercado Jumbo, Al Ras toma otro giro de carácter político, dado que en este contexto y por palabras de una de las personas presentes, fue interpretada como una protesta de empleados despedidos por la empresa. Inmersos en el contexto de fines de los años 90 y cercanos a la crisis del 2001, las tensiones marcadas en la sociedad fueron llevadas al límite:

“...la disolución de los vínculos políticos, económicos y sociales llegó a un punto tal que no podían garantizarse las condiciones para la supervivencia ‘normal’ de amplias franjas de la población. El colapso del aparato productivo, bancario y de las finanzas públicas fue sólo la expresión económica del derrumbe de toda la sociedad. A diferencia de un cataclismo, no

⁴³ Entrevista citada.

fue un producto de la naturaleza, sino de la acumulación de políticas contrarias a los intereses básicos de la Nación” (Aronskind, 2011).

En el Monumento a la Bandera en Rosario toma otra connotación política. *Al ras* es interrumpida por las fuerzas de seguridad, entendida como un insulto y desaire a los símbolos patrios, no permitiendo el transcurrir de la misma, pensada como duracional. Cada uno de los cuerpos dispuestos a dormir sobre las escalinatas del monumento, daba cuenta de lo político entendido como cuerpo social. Los transeúntes casuales, preguntaban de manera tímida mientras observaban curiosos, acercándose a los performers, ¿cuándo se iban a levantar? ó ¿cuánto tiempo se quedarían? Las preguntas no tenían respuesta, o en todo caso las respuestas estaban dadas por la presencia misma de los cuerpos, que interpelaban al público y al monumento en sí.

“En *Al ras* dormir en lugares públicos, en un supermercado, en un bosque o en un museo durante todas sus horas de apertura implicó una gran templanza, concentración y comunicación con el otro. Había un gran despliegue de energía y eso era sumamente movilizante. Esas energías eran muy cambiantes de acuerdo con los

espacios y a los espectadores o transeúntes que interactuaban con nosotros”⁴⁴.

Esta obra tuvo instancias de registros en el hipermercado previas a la performance en sí. Una serie de acciones pensadas para la cámara, sobre las máquinas registradoras y las rampas mecánicas, donde los cuerpos yacentes dialogaban con el espacio frío y mecánico que los contenía y transportaba a ese “no lugar” (Augé, 1992). De los mismos se desprende el videoarte *Pasantes* y series de fotografías, como registro y huella de lo efímero. Peggy Phelan (1993) manifiesta que la esencia de la performance está en el presente, no pudiendo registrarse, una vez que, lo hace se vuelve otra cosa distinta, ocurriendo durante un tiempo que no se repetirá; se podrá realizar de nuevo, pero esta repetición la marca como diferente. Visto así toda documentación funciona como un disparador para la memoria, el cual opera como un eco de aquello acontecido durante la performance. Para Cecilia Nazar

“...*Al Ras* es una obra profundamente conceptual, donde se producen un montón de paradojas (había interacción con la gente, había un recorrido y sin embargo permanecíamos inmóviles y callados). Es

⁴⁴ Ada Suarez, integrante del grupo, entrevista en diciembre de 2019.

una obra que recupera una belleza íntima en dormir, pero a la vez se resignifica en lo global dentro de cada contexto donde se presentó. Participé en algunas versiones y estuve como espectadora en otras. La experiencia duracional está comprometida con el cuerpo y con su vulnerabilidad; y por otra parte al espectador lo envuelve en una experiencia estética atemporal al observarla”⁴⁵.

En *Al ras* se organiza la performance en tiempos y espacios simultáneos: el espacio interno propio de la subjetividad, en comunión con el espacio intervenido, se construye e instala desde el hacer marcando su otredad, como un recorte que fragmenta lo espacial en un despertar holístico; la “performatividad” (Austin, 1962) se despliega dentro del espacio transformándolo y trascendiéndolo. Temporalidades simultáneas conformarían heterotopías, que según Foucault son un paralelismo y coexistencia de muchos espacios en un mismo lugar real. Al transitar la época de la yuxtaposición, la época del cerca y lejos como un rastro propio del espacio-tiempo contemporáneo, esta posibilidad de emplazamientos espaciotemporales que aun siendo diferentes entre sí puedan cohabitar juntos en lo cotidiano.

⁴⁵ Entrevista citada.

“El presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro.” (Groys, 2018)

Cuerpos en tránsito

Fue la primera performance del grupo, presentada en la galería de arte de la Facultad de Psicología de la UBA, curada por Fabiana Barreda en la muestra “Exorcismos, arte y medicina”. Dentro del tópico propuesto, esta performance funcionaba como catalizador de las energías que transitaba el grupo en sus comienzos, marcó las estructuras de las siguientes producciones y fue puesta en circulación en otros eventos e instituciones como el Centro Cultural Recoleta y la Fundación Banco Patricios (todas presentadas en el año 1996). No eran meras repeticiones frente a un nuevo espectador y contexto espacial, si no que había estructuras que funcionaban de manera que enriquecían cada presentación, en mayor medida estaban dadas por el contexto y las conformaciones espaciales dadas por los mismos, en los cuales se adaptaban dichas estructuras generando ciertas variaciones en la configuración general, sobre todo en las entradas y salidas de los performers, que se debían adaptar *in situ* a ese espacio espectacular, marcado también por la relación performers-espectadores, que variaba en cada una de las presenta-

ciones. Poéticas de la enfermedad en el devenir performativo donde cada uno mostraba sus síntomas, sus enfermedades y también sus autocuraciones. En cada micro universo se sucedían intensidades y deseos, conformados por materias físicas, psíquicas, sociales o cósmicas.

Con esta cita de *El nacimiento de la clínica* comienza el texto curatorial que plantea los lineamientos conceptuales de la muestra, “Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada” (Foucault, 1966), marcando los devenires del cuerpo atravesados por las subjetividades, el contexto de época y una mirada reflexiva sobre la condición humana.

Los conceptos del grupo en esta producción revisaban e indagaban en las prácticas médicas sobre los cuerpos, que se inscribían a través de huellas materiales e inmateriales donde se realizaban acciones repetitivas, como emulando un protocolo médico, ritualizando la relación entre médico y paciente. Estas acciones ponían en cuestionamiento las prácticas médicas como único medio de cura, adentrándose en las fuerzas creativas implicadas en el arte como formas de sanación de lo espiritual y lo físico, de estos cuerpos interpelados por el contexto de la lucha contra el sida, la manipulación genética, la clonación y las fecundaciones in vitro, cruzando el cuerpo social y político anclado a mediados de los años 90, hacia el advenimiento del nuevo milenio. Para Ada Suarez

“se tomaba el cuerpo como territorio emocional y psíquico. Se cuestionaba el dominio de la medicina sobre nuestros cuerpos poniendo en duda los métodos de curación, que delatan condiciones de deshumanización en los dispositivos de cura. Poniendo la mirada en la cosificación del cuerpo en estado de absoluta vulnerabilidad”.

Le Bretón da cuenta de la “eficacia simbólica” (Levi Strauss, 1949) para cuestionar las limitaciones de la medicina tradicional y de la psiquiatría, en relación con un universo de símbolos en los cuales está imbuido el ser humano; éste va más allá en sus búsquedas de curación hacia otro tipo de prácticas alternativas y de sentido holístico. Afirma Le Bretón que

“La medicina está pagando por su desconocimiento de datos antropológicos elementales, olvida que el hombre es un ser de relaciones y de símbolos y que el enfermo no es sólo un cuerpo al que hay que arreglar” (Le Bretón, 2008).

El cuerpo intervenido, escrutado y mediatizado por las imágenes, que se manipula y que es factible de analizarse, se somete y en este sometimiento el cuerpo

puede ser curado y modificado y por lo tanto disciplinado.

Esta performance está basada en acciones individuales concatenadas para conformar un todo: en la simultaneidad se provocaban instancias donde los cuerpos se interrelacionaban y se sucedían acciones de a dos o tres participantes. Según Claudio Braier, “Alfredo Portillos nos invitó a lugares como el Recoleta, y nos dijo algo muy importante que, si bien conformábamos un grupo, no teníamos que perder la individualidad, que ésta se leyera, era el secreto para que el grupo se pueda sostener. Los mejores momentos, para mí, eran cuando dentro de un eje o una idea, se podía mantener eso”⁴⁶.

Se construían objetos y videos con los cuales se interactuaba en las performances y se resignificaban otros relacionados con la medicina, como ser tubos de oxígeno, mascarillas, guantes de cirugía, agujas y pinzas, que le daban una fuerte impronta al grupo como entidad creativa y poética.

En *Cuerpos en tránsito*, el video se transforma en un dispositivo-objeto-carro, que recorre la escena al ser transportado. A la vez, ese objeto contenedor del video, aloja en su interior el cuerpo de otro performer, que sólo deja ver su cabeza, y así conviven ese cuerpo real y ese otro cuerpo virtual, portadores de una nueva

⁴⁶ Entrevista citada.

significación donde lo maquínico cohabita con lo humano.

“En una obra *de cruce*, los diversos lenguajes están imbricados entre sí desde sus elementos constitutivos, y se percibirán por lo tanto en un mismo nivel de jerarquía, y, más aún, haciendo desaparecer las fronteras entre unos y otros, hasta difuminar sus bordes disciplinares” (Rosenbaum, 2011).

En *Cuerpos en tránsito* se cruzan los lenguajes corporal, visual y sonoro recorriendo un entramado de significantes, mientras el sonido inmersivo del accionar de un tubo de oxígeno e hiperventilar frente al mismo, en un movimiento reiterado y sostenido del cuerpo, marca el pulso de la performance en un determinado momento. En este acontecer la carga dramática es sostenida, a su vez otras acciones se suceden, como el desplazamiento del carro y la manipulación de objetos y del instrumental quirúrgico utilizado, que develan sonidos metálicos y disonantes. Los cuerpos en acciones ya sea individuales o grupales conforman un todo simultáneo y poético. Lo visual, en esta confluencia de lenguajes, se imbrica en un acontecer efímero y trascendente al mismo tiempo, donde el devenir de los cuerpos se mantiene en un tránsito continuo.

El siguiente texto es un guión generado por el grupo para tener referencias espacio temporales, de entrada y salida a las diferentes acciones que conformaban un todo. Esta metodología, recursos y herramientas, como charlas en reuniones periódicas, fotos, videos, bocetos, dibujos, escritos, brainstorming de ideas y puestas en común eran parte del proceso creativo.

Guión de *Cuerpos en tránsito*⁴⁷:

*Anabel se dirige al perchero, se pone el sobretodo.
Se sienta en el banco.*

*Cecilia y Ada se dirigen al perchero, se ponen los
delantales ayudándose a atarlos,
luego se dirigen a buscar el carro.*

*José y Javier se dirigen al perchero, se ponen los
delantales ayudándose a atarlos,
luego se dirigen al sitio donde está Claudio.*

*Simultáneamente Ada enchufa el cable del carro y
Cecilia comienza el recorrido.*

*Ada se dirige a buscar la bandeja con los instru-
mentos, apoya la bandeja en el carro y releva a
Cecilia.*

*Simultáneamente José y Javier entran a Claudio y
lo ubican. Ada estaciona el carro junto a Claudio.
Sandra apaga el video.*

⁴⁷ Texto perteneciente al grupo, tomado del original y tipeado a máquina en 1996.

José le pone el barbijo a Claudio y lo para, mientras Ada se pone los guantes.

Ada realiza la operación de Claudio sostenido por José, al terminar José lo sienta y lo ata. Ada se lleva la bandeja.

Cecilia recoge el carro y comienza el recorrido nuevamente mientras José y Javier se llevan a Claudio.

Ada se desviste y cuelga su delantal, luego entra José con el delantal de Javier, se desviste y cuelga ambos. Javier se cambia en off.

Javier se ubica frente al tubo, Ada desenchufa el carro y Cecilia se lo lleva.

Javier comienza respiración, mientras Cecilia se cambia y cuelga su delantal.

Javier termina respiración, cierra el tubo y se va.

Anabel se levanta, abre el banco y comienza a colocar los objetos, se va llevándose el banco.

De esta manera los integrantes del grupo se anticipaban a lo que iba a acontecer en la performance, para lograr una sincronía en las diversas etapas de acciones individuales y colectivas que caracterizaban esta producción. En su fase de presentación los espectadores quedaban articulados aleatoriamente, desplazándose a medida que iban sucediéndose las acciones, generando un espacio espectacular dinámico y continuo.

Cuerpos a intervalos

Esta performance constaba de una instalación de una fosa virtual, diagramada en el piso y del tamaño real de la fosa original, donde seis performers sentados en pequeños bancos de madera en dos hileras equidistantes, se retiraban de a uno de la escena al sonar un timbre que daba paso a una proyección en una pantalla. En la misma se proyectaban acciones guardando relación con los performers, que se levantaban de los bancos y salían de la escena para así “aparecer” en el espacio de la proyección. Al terminar esa escena el o los performers se volvían a sentar dándose un doble juego de cuerpo real y cuerpo virtual, escenas íntimas realizadas en la fosa registradas y editadas previamente, pasaban a ser parte de la proyección. La suspensión del cuerpo presente y la potencialidad de las imágenes que se sucedían en la pantalla eran la esencia de esta obra. “El video como sustituto cosificado de la presencia” (Bourriaud, 2013), potenciaba la poética de los intervalos siendo el eje de esta exploración de los cuerpos, los cuales mediante lapsos de tiempo y espacio se debateían en un devenir entre lo efímero y lo perdurable.

El video no sólo trae aparejado la idea o el concepto del tiempo pasado, sino que anuncia “un hecho por venir (“efecto de avance”) o la propuesta de una acción virtual” (Bourriaud, 2013). En *Cuerpos a intervalos* el video funciona como una ampliación de ese tiempo y

espacio del transcurrir en la fosa, generando un puente metafísico de presencias y latencias en el transitar de los cuerpos, que uno a uno van desapareciendo para volver a aparecer desde el pasado. El espectador debía hacer un recorrido y una experiencia sinestésica yendo y viniendo en el tiempo, en un doble juego de memoria, generando una retroalimentación espacio-temporal. El sonido generado desde el video marca una “arquitectura acústica” (Viola, 1993) de lo acontecido y vuelto a acontecer, una superposición entre el espacio sonoro de la sala, y lo referido al registro que acontece en un mismo plano de simultaneidad. El timbre como punto de partida para el cambio y transición de fronteras, marcando un trazado sonoro en confluencia con lo visual y corporal.

Para Anabel Vanoni,

“nuestras obras se caracterizaron por ser multidisciplinarias, trabajábamos inspirados por la literatura, la danza, la fotografía, el teatro y las ceremonias ancestrales de diferentes culturas, utilizábamos o creábamos música o sonidos especialmente diseñados para cada pieza performática o de videoarte que generábamos, diseñamos espacio, objetos y vestuario todo acorde a reforzar el concepto que nos movilizaba”.

El cuerpo vivo en esta obra simboliza la latencia, enmarcada en una paradoja, a través de ese cuerpo virtual que transita en la pantalla. Se conjuga “lo corporal con lo descorporeizado, el instante del gesto singular e irreplicable con la constancia de lo pregrabado” (González Requena, 1985). La presencia del cuerpo vivo de los performers, situados en una antesala de aquello que ocurrirá en la proyección y donde los mismos se encuentran en un tiempo suspendido, construye una escena espectacular, donde los cuerpos presentes se conjugan e interactúan con esos otros cuerpos virtuales, dando lugar a una conformación concéntrica y excéntrica del espacio. “El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante” (Alcázar, Fuentes, 2005).

En el acontecer performático de los cuerpos a intervalos, éstos se suceden en una relación real-virtual vestidos y ataviados en sincronía en ambos espacios, conformándose una serie de micro escenas en la cual la fosa funciona como un espacio donde los cuerpos se higienizan, se arreglan y se purifican. En una de ellas, de manera simbólica se devela la potencialidad de la procreación y la gestación misma. En otra, el siguiente integrante irrumpe de una manera disruptiva transformando el espacio y la misma performance en un acontecer entre romántico e irónico, bailando lenta y sensualmente con su gato. Otro performer va colocando tablas sobre la fosa quedando tapado y encerrado en

su interior, luego aparece caminando sobre la misma tornándola un lugar de confinamiento y clausura física y emocional. Generando una suerte de ritmo cíclico al finalizar la obra, donde todos los performers quedan situados como en un comienzo.

Este tipo de producciones contemporáneas, basadas en el tiempo o arte temporal, cuya condición esencial “es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo, y que no conducen a la creación de ningún producto definitivo” (Groys, 2018) marca el carácter efímero de la performance.

En esta performance podemos encontrar intertextualidades tomadas del texto video, como registro previo de acciones generadas en la fosa, de esta manera el grupo intertextúa con su propia obra, valiéndose del cruce de lenguajes, yendo del video registro a la performance instalada con video proyección y luego al dispositivo videoarte, como una suerte de ecos que cohabitan allí.

Así sucedió *Cuerpos a intervalos* en el Espacio Buenos Aires en 1996, en el mismo año fue realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes donde fue interrumpida por su director, Jorge Glusberg, quien decidió cortar la proyección después de pasados quince minutos, lejos de terminar la misma e irse, los performers deciden quedarse acostados dentro de la fosa delimitada en el piso hasta que cierre el museo, luego de esta interrupción comienza a tocar una banda de rock, mientras todo sucedía en un contexto de fiesta de fin de año. La

performance resultó mucho más potente al resignificarla, ya que con el corte no terminó la obra, sino que dio pie a que ésta siguiera de un modo mucho más poético y crudo al mismo tiempo, dándose en la misma la génesis de la performance *Al ras*.

Capítulo 4

Artivismo y movimiento feminista en

Buenos Aires.

Romina Vaquero Diaz

El cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra comprensión del mundo y el boceto de nuestro proyecto.

(Beauvoir,1987:70)

Cuando hablamos de cuerpo vivo, nos referimos a un cuerpo encarnado en un aquí y ahora. Un cuerpo que es músculo, sangre, latido, pero también gesto, memoria, vínculo y territorio de fuerzas políticas. Un cuerpo que, como sostiene la consigna de Barbara Kruger, es *campo de batalla* atravesado y signado por relaciones de poder y de jerarquías. Un cuerpo que no es individuo racional autónomo y encerrado, sino que es *ser-en-el-mundo* (Merleau-Ponty,1993 [1945]: 158). sensible y colectivizado, entramado en tejidos de otros y del mundo.

Y es precisamente este cuerpo vivo el que las artistas feministas latinoamericanas ocupamos desde una posición política en la calle, movilizandolas experiencias subjetivas, permitiendo sacudir esas fuerzas de poder y brindando la posibilidad de imaginar modos otros de habitar el mundo, de hacerse cuerpo en el mundo. Pero habitar ese cuerpo vivo en una cultura pa-

triarcal y capitalista no es tarea fácil, ni tampoco es suficiente salir a las calles. Es necesario un trabajo permanente, sensible y colaborativo que permita ir de lo íntimo a lo colectivo y de lo colectivo a lo íntimo. Una de las herramientas imprescindibles en este camino es el autoconocimiento que permite dar voz, corporalidad e identidad a nuestros relatos y dar espacio en el mundo a nuestras memorias. Como afirma Marcela Lagarde (2018, p.27), necesitamos saber quiénes somos, qué deseamos, qué necesitamos y qué podemos, porque si no reconocemos nuestros deseos terminamos cumpliendo los deseos que otros tienen para nosotras. Necesitamos conocernos y darnos cuerpo para poder elegir y entender que nada nos es dado como natural, y que no tenemos un destino obligatorio, hacer cuerpo de nuestro cuerpo, salir del lugar de aquellas para ser miradas y volvernos sujetas de acción, leer nuestros gestos como práctica artística y como potencia política. Necesitamos reconocer cuáles son nuestros límites, establecer normas de autodefensa para la vida propia y establecer una ética feminista en nuestra práctica.

Así, el arte feminista permite construir o recuperar saberes corporales que no son los impuestos por la cultura patriarcal/capitalista, y al mismo tiempo permite nuestra presencia en un mundo que nos ausenta. La colectiva activista feminista propone disponerse a la presencia en cuerpo poético y politizado. Invita a una transformación de lo vivido a través de una práctica ritual y colectiva, no sólo para quien acciona, sino tam-

bién para la comunidad que interviene. Así mismo, este hacer artístico y político permite vislumbrar que otras construcciones y otras maneras de sentipensar son posibles, que la experiencia encarnada es con otras, en convivio junto a quienes integran la colectiva, pero también junto a quienes se suman espontáneamente, activando un encuentro compartido que en su hacer produce saber y posiciona políticamente, donde lo subjetivo y lo social se entrelaza posibilitando un espacio de pluralidad, donde cuerpo, arte y política se cruzan para constituir dispositivos potentes de lucha y de resistencia.

Colectivas artistas feministas y cruce de lenguajes artísticos

Si sostenemos que nuestros cuerpos se extienden más allá de su materialidad orgánica, hacia lo social, podemos entenderlo como un cuerpo expandido, un cuerpo en colectiva. En la lucha feminista, este sostener nuestros cuerpos presentes, vivos y gozosos, requiere encontrarnos para construir hermanadas y organizadas, de *acuerparnos* en los distintos espacios para vencer al miedo y a la opresión, porque, como afirma Silvia Federici, “sólo cuando nos aventuramos fuera de nuestra prisión, de nuestros espacios sociales asignados, podemos concebir nuestra lucha como un proceso genuino de transformación personal y social” (Federici, 2014:14). El hacer en colectiva transforma a cada una de las integrantes, transforma a la totalidad de

la grapa como cuerpo colectivo y transforma a aquellxs que la rodean.

Este hacer en colectiva, en cuerpo vivo y con posicionamiento político en el arte feminista latinoamericano, presenta dos características comunes: que tiende a ser *artista* y que ese hacer tiene características de cruce de lenguajes.

Cuando hablamos de activismo podemos encontrarnos con concepciones como las de Delgado que plantea que en el activismo se realizan

“obras de denuncia que comparten la vehemencia y la intencionalidad del antiguo arte de agitación y propaganda, pero no se conforman, como el agitprop, con ser meras transmisoras de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios, sino que combinan un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (Delgado, 2013:2)

También con posturas feministas, como la que sostiene Julia Antivilo, donde refiere que muchas artistas feministas son activistas y artistas, que tejen las redes entre las praxis y la teoría feminista desde el arte, en un hacer en diálogo que denomina *artistas*.

“Son artistas sociales y políticas, por ello muchas no sólo se quedan en la performance, en la gráfica o la pintura para mostrar en las galerías o museos, sino que comparten sus experiencias críticas como educadoras o trabajadoras sociales en espacios de talleres, conversatorios, etc. haciendo de sus prácticas un permanente disenso.” (Antivilo, 2013:318)

En cuanto al cruce de lenguajes artísticos, estos aparecen como desbordes del decir, como revolución interna, como *alternativa epistémica y política* (Rian Lozano, 2010:32), como forma de vida. Maris Bustamante dice que el interés de las artistas feministas con el cruce de lenguajes se encuentra en relación a la búsqueda de sujetos más integrales, más armónicos y menos fragmentados. Por lo tanto, esta búsqueda disciplinada y de cruce nos permite presentarnos como una totalidad, al mismo tiempo que nos permite tejer redes que rompen con los binarismos y los cánones establecidos.

Colektiva Artivista en lo Abierto y Arda

La Colectiva Artivista Feminista que elegimos para nuestras indagaciones es un proyecto que nace en 2016, coordinado por Clodet García⁴⁸.

Durante el primer año y medio la colectiva se llamó *Colektiva Artivista en lo Abierto* y luego, debido a una necesidad de sus integrantes de nombrarse y darse identidad, el 3 de junio de 2017, pasó a llamarse *Arda*.

Cuando entrevisté a Clodet García en 1 de abril de 2016, ella manifestó que

“una colectiva artivista en lo abierto es una colectiva compuesta de muchas mujeres artistas y en su mayoría no artistas, que vienen cuando las convocamos. Se va armando un grupo de artivistas infaltables, indispensables y siempre hay mujeres y feminidades que llegan por primera vez. A partir de acá, siempre se coordina un taller-ensayo, porque lo que hacemos es una experiencia con propósito, que empodere los cuerpos, y ese empoderamiento es lo que llevamos luego a las calles”.

⁴⁸ Clodet García es una artista argentina, anarquista, feminista, artivista, co-creadora de colectivas de teatro y ritualidades, entre los que se destaca Teatro del Círculo y Teatro de la Tierra. Formó parte de la colectiva Mujeres de Artes Tomar, Colektiva Artivista en lo Abierto y ARDA.

Por su parte, Graciela, integrante de la *Colektiva en lo Abierto* y luego de *Arda*, entrevistada en abril de 2019, relata que para ella esa grupalidad significa un espacio de liberación, un espacio político que la empodera y la interpela en su subjetividad, permitiéndose constituirse con otros lenguajes de lo que significa ser mujer, a la vez que escucharse y construirse través de las voces de sus compañeras. Así, como contrapunto, García cuenta que esta colectiva nace de las ganas de juntarse en “lo abierto”, del accionar cada tanto, de la necesidad de pensarnos y pensar los signos estéticos que tenemos, de generar una experiencia, en otros escenarios y con otras personas.

¿Por qué *Arda*? Gigi, una de las integrantes, cuenta que fueron varios días de pensar un nombre que *calce* y que cuando llegó la opción de *Arda*, la elección fue casi unánime. “Recuerdo que un año después apareció una carta de Santiago Maldonado que terminaba diciendo ‘¡Qué arda!’ Y sentimos que ese nombre no sólo nació, sino que no dejó de renacer”⁴⁹.

Clodet recuerda que arda fue una de las palabras con la que empezaron a jugar. Que al principio la descartaron, pero volvía a aparecer. Lo que ayudó a decidirse por ella fue su relación con el ritual, con el fuego y con una decisión personal y grupal de que el fuego

⁴⁹ Entrevista realizada en mayo 2019.

cambie de mano, y que haga arder lo que ya tiene que arder y caer.

Lo que caracteriza a esta colectiva es que tiene un trabajo profundo de presencia, donde se tiene en cuenta la respuesta del otro sin permitirse ser arengadas por la manada, ocupando el cuerpo y las calles por donde se marcha, eligiendo los modos y los caminos por donde marchar, estando en movimiento y al mismo tiempo, protegiendo a las otras. “Ocuparse y estar en las cuerpos, genera un modo de estar”, sostiene García.

Cuando hablamos de presencia en esta manera de activar, nos referimos a accionar en conciencia plena, sumergidas en el deseo, en la apetencia por la vida, en encarnarse y situarse en la performance poniendo en juego la experiencia vital y al mismo tiempo produciendo saber.

La colectiva nunca se sitúa en un lugar protagónico, ni se encolumna en la marcha, ya que intenta romper con los modos patriarcales de ocupar los espacios. Por lo que la colectiva busca huecos libres, cruza la muchedumbre y ocupa calles paralelas. Se instala en círculos rituales, en un estar marcado por el pulso colectivo en el cual no hay lugar para la representación, donde el cuerpo es una totalidad cruzada por lenguajes artísticos que se activan y se potencian sin jerarquías. Sus acciones producen una doble potencia de transformación, ya que no sólo se activa en el marco de la convocatoria política, sino que, y principalmente, se provoca una sacudida profunda en cada uno de los cuerpos que accio-

nan y que integran la colectiva, *artivando* en lo público, pero también en lo íntimo.

En palabras de Gigi:

“Cuerpa, feminismo y política se cruzan en *Arda*, justo ahí donde todo nos atraviesa, donde lo que me pasa, nos pasa, nos marca y nos trae casi al arrastre por estos caminos desobedientes e insumisos. Ser conscientes de que nuestros dolores son colectivos, de que nuestras resistencias son políticas y que hay que poner las cuerpas rotas para sanarlas, pero también como nuestro territorio, hacernos visibles y presentes. Estar ahí en las calles significa que no estamos en la cocina, en el trabajo o en el cuidado. Eso es político y revolucionario”⁵⁰.

Hay una intención clara por poner en juego los lugares y los roles establecidos, y al mismo tiempo lograr una conciencia del derecho a otras formas de vivir en libertad y del derecho a pedirlo, reclamarlo y luchar. Suceso que se va reafirmando en cada una de las repeticiones del activar, del encuentro y el compartir colectivo.

⁵⁰ Entrevista citada.

Artivismo y movimiento feminista en Argentina

“Nos encontramos con el latido de un cuerpo vivo, de carne y de sangre que está conectado con *todas* las partes de la revolución por miles de vasos comunicantes. Si el propósito de una teoría sofisticada es hacer una inteligente disección de la huelga de masas, esto no permitirá percibir el fenómeno en su esencia viva...simplemente lo matará”.

(Luxemburgo, 1970:190)

Cuando Clodet García se refiere a artivismo remite a que esta

“palabra que reúne las palabras arte y activismo, implica salir a las calles, expresar nuestras luchas y nuestras causas a través de una expresión artística, o que precisamente el arte sea nuestra lucha. Desde Arda nos gusta pensar que para salir a la calle hay que despatriarcalizar la cuerpo, primero nosotras encendidas como manada, como grupas y como individuos mediante la ritualidad feminista que propician otra manera de poner las cuerpos en la calle en presencia. Libertar primero la propia cuerpo permitiéndose estar de manera que no estamos en lo cotidiano,

poder desatar nuestra corporalidad y que juegue, se expanda, que exprese la rabia y el deseo y politizar la presencia”.

Despatriarcalizar la cuerpa para poder activar nos permite recuperar nuestra presencia de manera colectiva, no hacer el papel de otrx bajo una dirección o una construcción jerárquica del hacer donde todos los movimientos ya están pautados; sino elegir los gestos, las liberaciones de energía, los *sentipensamientos* y las palabras a nombrar. Asimismo, el *despatriarcalizar* (Galindo Neder, 2014:123) nos recuerda la propuesta de Mujeres Creando y María Galindo que piensan a la despatriarcalización como otra vertiente teórica distinta capaz de proponer otros desafíos, otros análisis, desde “una lectura creativa y renovada del universo de las mujeres.” (140). Corriéndonos del supuesto de que el feminismo nace sólo de las mujeres europeas y que llegaría a Latinoamérica mediante la inmigración, y desordenando las lógicas colonialistas de manera tal que podamos entender y hablar de feminismo como un fenómeno planetario, como “el conjunto de luchas y rebeldías de las mujeres tanto individuales como colectivas para enfrentar y desobedecer los mandatos patriarcales, luchas acontecidas en todas las culturas, sociedades, regiones, tiempos” (136). Así, los feminismos latinoamericanos permiten transgredir fronteras, estereotipos y patrones que nos acercan a buscar vivir en libertad en nuestro propio territorio. Feminismos que

son praxis plurales, que tienen una multiplicidad de voces, una complejidad de visiones y una historia que aún está pendiente de escribirse. Ya que no existe una sola manera de ser, pensar y hacer los feminismos latinoamericanos, pero sí nosotras sentimos, creamos y accionamos desde el lugar en el que nos tocó vivir.

Esta manera de despatriarcalizarse mediante el activismo en Buenos Aires se construyó en diálogo con el movimiento feminista, con las asambleas, los paros, los afiches, las consignas. Una resonancia de cuerpo común, compartido y expandido, donde el proceso del movimiento feminista se imbricó con los acontecimientos realizados por los activismos.

Para profundizar en esta transformación elegimos tres momentos específicos que tuvieron un fuerte impacto tanto en el plano político como en el artístico: el Miércoles Negro (2016), el primer Paro Internacional de Mujeres (2017), y el acompañamiento a la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito durante las audiencias públicas en el Congreso de la Nación por la despenalización del aborto (2018).

Miércoles Negro

“una marea de paraguas, de presencias
traspasando lo gris, nosotras
en medio del espanto, nosotras
y la lluvia nos mojó, nos empapó las caras y las ropas.
nos lavó.

lavó los dolores, las heridas. la lluvia como lágrimas,
como irreverencia a este frío que se obstina.
a cada pulso nos veía más insumisas y presentes.
bailar para expulsar a la muerte.
bailar para expulsar el patriarcado.
este es mi cuerpo y en mi cuerpo yo habito. yo estoy.
yo decido.
este es territorio antipatriarcal.
y no pasarán.
estoy húmeda.
estoy colectiva.
estoy conmovida. y rabiosamente esperanzada.
el mundo está trepidando.
lo estamos haciendo temblar.”
Clodet García

El miércoles 19 de octubre de 2016 las mujeres realizamos el primer paro al gobierno neoliberal de Mauricio Macri. Un paro feminista en un día lluvioso que surgió como respuesta política ante las violencias.

La convocatoria nacional #NosotrasParamos proponía vestir de negro, de luto, en respuesta a los femicidios sufridos cada 18 horas por las mujeres y feminidades en la Argentina. Algunas de las consignas que acompañaron el paro fueron: “¡Si nuestro trabajo no vale, produzcan sin nosotras!” y “¡Si nosotras paramos, paramos el mundo!”.

“Para convocar, lanzamos la consigna

#NosotrasParamos y obligamos a esa clásica herramienta del movimiento obrero organizado a mutar, a ser reconfigurada, reconfigurada y reutilizada por realidades de vida y de trabajo que escapan a los límites gremiales (a su economía de visibilidad, legitimidad y reconocimiento)” (Gago, 2019:20).

Ese primer paro nos permitió pensar ante qué parábamos las mujeres, de qué manera parar y cuáles eran los lugares/agentes que ejercían violencia sobre nuestros cuerpos. Eso multiplicó los espacios, porque el paro se realizó en la calle, pero también en las casas y en los vínculos afectivos. Era un paro que daba cuenta de nuestras formas de producción, pero también de reproducción.

La *Colektiva Artivista en lo Abierto* decidió encontrarse en Diagonal Norte, un espacio donde artivar y parar, pero también donde autocuidarse y autodefenderse. Las integrantes fueron vestidas de negro, respondiendo a la convocatoria, pero sumando pañuelos rojos a esa acción ritual como respuesta político feminista ante el llanto y la tristeza, para mediante ese rojo poder hablar también de rabia, de lucha y de deseo. A medida que llegaban las mujeres se ubicaban en círculo, en presencia. Gigi, integrante de la colectiva, cuenta:

“Recuerdo el Miércoles Negro como un antes y un después en mí, la lluvia se mezclaba con las lágrimas, el rímel corrido, los abrazos y los gritos cargados del dolor que nos partía. Pero para donde miraba no paraban de llegar mujeres, tortas, travas y disidencias que abrazaban desde las periferias. Nos habían empalado y estábamos de pie. Ese día supe que esto es una guerra y desde ahí pude dejar ese feminismo modosito, tibio, correcto y plantarme donde ya estaba, que era el frente de batalla, pero esta vez con ‘metralleta en mano’, una metralleta que tomó muchas formas: fue cartel, fue bandera, fue abrazo y hasta fue una manzana roja y pecadora comida en la puerta de la catedral”.

El pañuelo rojo dibujaba figuras que iban del pecho, pasando por el espacio del útero y luego en dirección al cielo. Las lágrimas de las presentes se mezclaban con la lluvia mientras repetían una y otra vez: “Vivas nos queremos, gozosas nos queremos. ¡No pasarán!”.

Paro Internacional

La experiencia del primer paro permitió que las mujeres y disidencias que integran el movimiento fe-

ministra comenzaran a imaginar cómo vivir, pensar en cuáles son sus deseos y qué era necesario transformar. Esto llevó a la convocatoria del Paro Internacional de mujeres, lesbianas, travestis y trans, el 8 de marzo de 2017.

Ese día, las calles se vistieron de violeta. Ese primer paro nacional había dejado no sólo la enseñanza de que las mujeres podíamos parar el país y hacerle el primer paro a Mauricio Macri, sino que si nos juntábamos podíamos hacer más y hacerlo de una forma des-patriarcalizada. Una de las integrantes de la colectiva nos cuenta:

“En ese paro nos juntamos a artivar y recuerdo que Clodet dijo ‘vamos a ir a contramarcha’. Y yo pensé: ¿Qué? ¡No vamos a poder! Pero me dijeron que confiara y que me mantuviera en presencia. Así lo hice. Nos fuimos abrazando y enredando con todas. Me llevé de esa experiencia una bolsa XXL de empoderamiento, de aprendizaje y la total convicción de que era por ahí: feminismo, artivismo y ritual”.

A contramarcha, con seis banderas violetas con el símbolo feminista como barrera de protección, la colectiva realizaba la acción ritual cuando decidía ubicarse en algún espacio y luego seguía marchando. Decidiendo ocupar la calle como artivismo, abriéndose ca-

mino sin bajar la mirada, repitiendo una y otra vez: “estamos acá”.

Aborto legal, seguro y gratuito

“Nos paramos en el centro de la marea feminista más enorme,
más hermosa.

Y accionamos a voz en cuello, en cuerpo, en rabia,
nuestra declaración:

hoy les decimos toda nuestra lucha nos trajo hasta acá.

Hoy declaramos nuestro cuerpo es tierra de libertad.

Hoy proclamamos aborto, no aborto, lo decido yo.

Hoy exigimos aborto libre, seguro, legal.

Hoy declaramos estamos en tiempo de revolución,
nuestro cuerpo es tierra de libertad,

nuestro cuerpo es tierra de libertad,

nuestro cuerpo es tierra de libertad”

Clodet García

En 2018, por primera vez el tratamiento legislativo del aborto, luego de presentarse durante 13 años consecutivos por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, tomó una dinámica de masas. Eso se debió, precisamente, a las luchas feministas que venían construyendo política, el entender que no podíamos quedar por fuera de las decisiones que se toman con respecto a nuestros cuerpos, nuestras vidas y nuestros deseos. En ese 2018, el violeta devino marea verde. Los martes y los jueves verdes, el 13

de junio hermanadas en la acción vigilia junto a otras colectivas, el 8 de agosto bajo la lluvia, el pañuelazo fue la artivación que acompañó la lucha frente y alrededor del congreso. Durante el acompañamiento a la campaña, las calles estaban ocupadas por cuerpos desobedientes y en presencia, accionando y sentipensando, como parte de la revolución feminista, en relación a los cuerpos y en qué hay de político en lo personal y viceversa. La acción del pañuelazo no sólo tuvo resonancia a nivel nacional, sino que comenzó a resonar en otros territorios, permitiéndonos hermanarnos en una lucha internacionalista. Las sesiones públicas fueron transmitidas y retransmitidas multiplicándose, los medios se hicieron eco de acompañamiento y las calles se llenaron de carpas, pantallas y hogueras. Estar activando frente al Congreso permitía sentirse parte del movimiento político. Así la presencia del pañuelo comenzó a hacerse presente en diferentes espacios y encontrarnos en ese verde nos permitía reconocernos y pensar en nuestro deseo o no en relación a la maternidad, y a las formas en las que queremos vivir y ser o no mujeres.

Algunos puntos a seguir activando

Este crecimiento y esta relación especular entre arte y política, en el terreno de los feminismos, creció de manera tal que no podemos saber si las ideas surgen de uno u otro terreno. Sino que se constituyen dialécticamente produciendo una transformación muy po-

tente en gran parte de la población. Este crecimiento y esta relación especular entre arte y política, en el terreno de los feminismos, continúa creciendo y surgen nuevas dudas a seguir investigando: ¿es posible una construcción artístico-política en colectiva, de manera horizontal, sin ningún tipo de coordinación? ¿Es posible una grupalidad feminista totalmente autogestiva, donde las ganancias materiales y simbólicas circulen para todas? ¿Cómo sostener una lucha artística feminista a lo largo de los años y en red con otras artistas?

Simone de Beauvoir nos recuerda que bastará una crisis política, económica o religiosa para que los derechos de las mujeres se cuestionen. Por lo cual debemos permanecer alertas y en lucha durante toda nuestra vida. El feminismo es un internacionalismo donde la libertad de todas es nuestro primer objetivo, ya que mientras existan mujeres en situación de opresión, ninguna de nosotras será libre. El hacer en colectiva artística feminista es un proceso vivo y en movimiento constante que nos permite seguir encontradas, atentas y construyendo modos otros de vivir. Un hacer que nos permite estar en contacto con nuestros saberes más íntimos y al mismo tiempo, compartidos en red. Un hacer que mantiene encendido el fuego colectivo para que el miedo arda.

Capítulo 5

Insistencias y Resistencias.

Un análisis de la performance *Femicidio es Genocidio*

Ana Casal y Paloma Macchione

Sobre FACC

Caravana Femicidio es Genocidio es el título de la performance colectiva que llevó adelante FACC -Fuerza Artística de Choque Comunicativo- en mayo de 2017, apenas unos días antes de la tercera marcha contra la violencia de género *Ni una Menos*. FACC es un colectivo de artistas autogestionado, que, en respuesta a los cambios sociales, culturales y políticos que representó la asunción presidencial de Mauricio Macri, decidieron autoconvocarse para realizar acciones en el espacio público. Aunque se reunieron a partir de ese triunfo electoral de Cambiemos de diciembre de 2015, no se presentaban como contrarios al gobierno, sino, tal como lo hacen en la plataforma *vadb.org*, como “un equipo no partidario de artistas” buscando activar una respuesta “inmediata, ruidosa, clara, inequívoca” a toda “máquina de violencias que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales”.

En ese mismo texto, se proponen como individuos conformar un cuerpo colectivo. De allí que no hayan hecho públicos los nombres de sus integrantes y que no den entrevistas.

En cuanto a su forma de funcionamiento, todos sus encuentros tenían un componente de ensayo y de asamblea. Así lo plantean en la entrevista realizada por Proaño Gómez (2017) el 9 de noviembre de 2016: “empezamos con el cuerpo en acción y luego se traslada al debate (...) necesitamos ser un híbrido entre una compañía que ensaya, que entrena y también una asamblea” (p. 49). En el 2016 planteaban también a la investigación-aprendizaje como parte de su operatoria interna: “por eso seguimos en la investigación para ser claros con el mensaje, prepararnos y aprender a ponerle el cuerpo a la calle” (citado en La Vaca, 2016).

Desde un comienzo, FACC se propuso tomar la calle y los edificios públicos como los espacios propios de su trabajo, buscando “instalar una simbología en la calle que hable de un grado de resistencia y que explicita que una parte de la sociedad está enojada y en pie de protesta” (La Vaca, 2016). La calle como foco de operaciones, la producción artística como bomba, estado de emergencia, son algunas de las metáforas bélicas que utiliza el grupo para definir sus prácticas que, deliberadamente, tal como lo indica su propia denominación, buscan el choque comunicativo.

Desde el 2016 hasta comienzos del 2019 desarrollaron alrededor de veinte acciones, que se proponían conseguir lo que ellos denominaron “efectos performáticos (...) que construyan otro discurso” (FACC, Vadb, 2017). Operan haciendo reverberar con fuerza en lo público aquello que los discursos políticos oficiales bus-

can acallar. Estas producciones siempre tienen muchos elementos en común: los cuerpos en la calle; una interrelación de doble articulación: hacia los transeúntes y hacia los poderes públicos; el despliegue de pancartas con lemas que identifican la acción; la búsqueda del impacto.

La primera intervención se desarrolló a comienzos del 2016, en la que desplegaron la consigna "Obama nos sos bienvenido/ Macri Go Home" a raíz de la presencia del presidente Barack Obama un 24 de marzo, *Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia* en el que se conmemora a las víctimas de la última dictadura cívico militar argentina. En julio de ese año, en la conmemoración del bicentenario de la independencia, durante el primer gran acto oficial del gobierno de Cambios, formaron una pila de cuerpos con la leyenda: "Esto no es Independencia", interviniendo la Avenida 9 de Julio. En ambos casos, se construye la imagen de cuerpos desnudos apilados, que reencontramos en *Femicidio es Genocidio*.

En noviembre de ese mismo año desarrollaron una semana de acciones bajo el lema "Esto huele mal". Estas se desarrollaron frente a distintos edificios que representaban a la presidencia de Macri: la Casa Rosada, el Ministerio de Cultura, el de Energía y Minería, la Nunciatura Apostólica y el Palacio de Justicia. Los performers estaban vestidos con trajes y máscaras negras con picos, semejantes a cuervos, como aquellas que utilizaban los médicos que trataban en Europa la peste

bubónica en el siglo XVII. Esa máscara que fue, en esa época, asociada a una muerte inminente y, más tarde, a un personaje de la Comedia del Arte, *Il Medico della Peste*, sigue teniendo hoy ese efecto terrorífico.

La última acción de esa semana fue una caravana denominada *Genocida Suelto: el Estado es cómplice, ayer y hoy*, en la que señalaban las ubicaciones de cinco militares condenados por delitos de lesa humanidad beneficiados por la prisión domiciliaria. A diferencia de la mayoría de sus acciones, ésta fue convocada por redes sociales, con el objeto de invitar a que los espectadores participaran, acompañando el recorrido.

Luego les siguieron otras acciones. Entre otras, en junio de 2018 realizaron una performance en el Centro Cívico de Bariloche en protesta por las reuniones del G20, que tuvo una segunda acción paralela frente al Ministerio de Energía en la Ciudad de Buenos Aires. Hasta la fecha, la última intervención se realizó en marzo de 2019 en la escuela Domingo Sarmiento de la localidad de Moreno, donde unas treinta personas con las máscaras de pico, vestidos de traje y zapatos negros, formados en fila, recibieron desde las 7:30 de la mañana a la comunidad escolar, levantando la pancarta donde se leía: “El Estado Asesina En Las Escuelas. ¿Quién elige?”. De esa forma buscaban denunciar las pésimas condiciones del edificio escolar y el incumplimiento de los compromisos asumidos por el gobierno provincial de Cambiemos, en un municipio donde, en agosto del año anterior, una explosión, causada por las

inadecuadas conexiones de gas en una escuela pública, había asesinado a su vicedirectora y a un auxiliar.

Sobre Femicidio es Genocidio

Casi dos años antes de esa última acción, el 30 de mayo de 2017, FACC llevó adelante la performance *Femicidio es Genocidio* que se desarrolló en tres puntos de la ciudad de Buenos Aires: en la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada, frente al Palacio de Justicia y frente al Congreso de la Nación. Las performers fueron trasladándose de un lugar a otro a modo de caravana, para realizar estas acciones durante una misma jornada.

En este trabajo analizamos en detalle la acción llevada adelante frente a la Casa Rosada, aunque es necesario pensar que estas tres acciones conforman una totalidad, tanto porque interpelan a los tres poderes del Estado como por su carácter de insistencia en la repetición.

La acción comienza cuando un grupo de músicas – ejecutando instrumentos de viento, cuerdas y percusión– tocan una melodía que concita la atención de los transeúntes. Alrededor de ciento veinte mujeres, vestidas con ropa de calle, miran hacia la Casa Rosada. Comienza a sonar un redoblante y se acercan cuatro mujeres que colocan frente a ellas una pancarta donde se lee “Femicidio es Genocidio”. Mientras la despliegan, las otras performers van sacándose la ropa lentamente, formando pequeñas pilas delante de cada una, hasta quedar completamente desnudas.

Al quedar desvestidas, la velocidad de la percusión se acelera. Una mujer pronuncia unas palabras utilizando un megáfono. Al mismo tiempo, las participantes, lentamente, avanzan hacia la pancarta, recostándose en el piso, una sobre otra, formando una montaña, ocultando sus rostros entre los otros cuerpos, de manera que no son reconocibles.

El texto enunciado combina fragmentos de tres poesías -*Nombremos a todas*, de Paula Heredia (Córdoba), *Otro sí digo*, de Gabriela Robledo (Córdoba) e *India*, de Patricia Karina Vergara Sánchez (México) – y datos obtenidos de foros de Internet, que describen algunos métodos utilizados para cometer femicidios.

Las performers permanecen en total quietud durante tres minutos. Una de ellas se levanta y poco a poco se incorporan todas, volviendo paulatinamente hacia donde se encuentran sus ropas. Esta vez, quedan de pie, dando la espalda a la Casa Rosada, enfrentando con su mirada al público que se ha reunido. Comienzan a gritar con furia, con rabia, con bronca, con todo su cuerpo. En silencio se visten y lentamente se retiran. Les espectadores que allí se han reunido, aplauden.

Cuerpo y cruce de lenguajes

Ya desde su título, *Femicidio es Genocidio* aborda una de las problemáticas sociales y políticas más urgentes de nuestro presente: la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres y feminidades, uno de los tópicos claves de la lucha feminista. Es por ello que nos in-

teresa trazar las relaciones que se pueden establecer, a partir de la obra, entre la práctica artística y los feminismos.

Nos interesa abordar este análisis considerando que la estructura formal de la obra y su andamiaje conceptual no son dos esferas separadas, a la manera de los binarismos forma y contenido o cuerpo y mente, sino que están intrínsecamente entrelazadas. Ese entrelazamiento, es, en sí mismo, una operatoria propia de los feminismos.

En este sentido, proponemos pensar en dos ejes estructurales del modo de producción que, desde mediados del siglo pasado, han sido explorados por distintas propuestas artísticas vinculadas a los feminismos - aunque no sólo a estos-, cuestionando la tradición artística patriarcal: el rol central del cuerpo vivo y el entrecruzamiento de las esferas arte y vida, que conlleva, potencialmente implícita, la combinatoria de lenguajes artísticos.

El orden político patriarcal se estructura sobre binarismos que privilegian lo masculino, el campo de la razón, la conciencia y la mente por sobre lo femenino, las emociones, los afectos y el cuerpo. En consecuencia, esta concepción binaria, que se remonta a la Antigüedad, continúa en la Edad Media, se refuerza durante la Modernidad y pervive, aún con subterfugios, hasta la contemporaneidad, jerarquiza la actividad intelectual asociada al mundo de lo masculino, mientras que relega lo atinente al cuerpo y la sensibilidad a la esfera

subalternizada de lo femenino. En este sentido, Judith Butler (2018) explica que

“(…) en la tradición filosófica que se inicia con Platón y sigue con Descartes, Husserl y Sartre, la diferenciación ontológica entre alma (conciencia, mente) y cuerpo siempre defiende relaciones de subordinación y jerarquía política y psíquica” (p.64).

En el campo del arte esto tiene claras consecuencias. Desde el régimen moderno patriarcal, las artes se han fragmentado en disciplinas organizadas jerárquicamente, imponiendo como hegemónicas aquellas que se valen del sentido de la visión, dentro del dominante paradigma del ocularcentrismo, en desmedro de las artes corporales. Amelia Jones (2006) sostiene que el cuerpo fue reprimido durante el régimen de la edad moderna:

“La represión del cuerpo instaurada por este movimiento artístico [el moderno] supone un rechazo al reconocimiento de que todas las manifestaciones y los objetos culturales están arraigados en la sociedad, ya que es el cuerpo lo que vincula inexorablemente el sujeto a su entorno social” (p.19).

Esta represión y ocultamiento continuó hasta que tuvo un primer protagonismo durante las primeras vanguardias artísticas, entre los años 1910 y 1930, para resurgir luego de la Segunda Guerra Mundial, hasta desarrollarse con mayor fuerza durante la última mitad del siglo XX.

En *Femicidio es Genocidio* las artistas accionan con sus propios cuerpos desde la cotidianeidad. Vestidas de calle, caminan por la plaza confundándose entre el resto de los transeúntes y nada parece hacer referencia a una práctica artística hasta que comienzan a modificar los parámetros de tiempo y espacio cotidianos. A partir de allí, en ese lugar paradigmático de la ciudad, los cuerpos despliegan acciones y elementos propios de la protesta política (como la pancarta y el megáfono) y los ponen en diálogo con lo extra-cotidiano (como el desnudo, el grito, la música) resquebrajando continuamente los límites entre arte y vida. De esta manera, se opera acudiendo a los elementos significantes de los múltiples lenguajes artísticos que se entrelazan para conformar un único discurso y corporizar una problemática política que afecta a la sociedad en su totalidad.

Este modo de producción es transitado por las distintas propuestas que vinculan el arte y los feminismos, especialmente a partir de la performance. La mujer se presenta a sí misma. Su cuerpo es, en su pura presencia, político. Al igual que otros que escapan al patrón masculino - heterosexual - blanco - adulto - propietario,

desafían el patriarcado y al capitalismo de rapiña. Ese cuerpo desestructura en sí mismo el binarismo público-privado⁵¹.

Al valerse del cuerpo vivo como materialidad para su producción, la práctica de la performance tiene la característica de tender a la combinatoria de más de un lenguaje artístico. Esto se debe a la capacidad latente del cuerpo de atravesar todos los lenguajes: acciona en el tiempo y el espacio generando movimiento -lenguaje corporal-, produce sonido -lenguaje sonoro-, su apariencia se percibe a partir del sentido de la vista -lenguaje visual- y enuncia palabra -lenguaje verbal-. Por lo tanto, una obra en la que el cuerpo se encuentra presente es potencialmente -en función de las características de la combinatoria- una producción *de* o *con* cruce de lenguajes. En línea con lo propuesto, Alfredo Rosenbaum sostiene que:

“El arte vivo se concibe necesariamente desde el cruce de lenguajes, y su característica común, el punto de su máxima especificidad, es el uso del cuerpo vivo en presencia de otro u otros cuerpos” (Rosenbaum, 2011, s/p).

⁵¹ Jones (2006) plantea al cuerpo de la artista como “[...] como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido”. (p.20)

En el caso de *Femicidio es Genocidio* se trata de una performance que cruza todos los lenguajes artísticos: visual, sonoro, corporal y verbal. Decimos que esta es una obra *de* cruce de lenguajes (Rosenbaum, 2011) en tanto la relación que se establece entre estos es intrínseca a la producción, de tal forma que ninguno puede considerarse meramente accesorio o ilustrativo en relación a los otros. La relación estructural que se establece entre ellos puede asimilarse a la del *nudo borromeo* -tal como lo plantea Graciela Marotta (2010)- que está formado por tres anillos anudados entre sí, de modo tal que al cortar cualquiera de éstos, el nudo se deshace. Esta performance se escapa de la hegemonía de lo visual para dar lugar a lo sonoro -la música, el texto leído, el grito- en un mismo nivel de jerarquía.

Las producciones performáticas implican la puesta en juego de múltiples modos de significación de manera simultánea, diferenciándose de las prácticas artísticas hegemónicas. Así desafía los parámetros clásicos de legitimación impuestos por la academia y el mercado del arte del sistema capitalista patriarcal. Mientras que la experiencia estética forjada por este sistema opera sobre el cuerpo fragmentándolo, la performance lo aborda en su totalidad. Esa fragmentación del cuerpo, ya era cuestionada hacia fines del siglo XIX por Friedrich Nietzsche (1999 [1871-1872]) quien expresaba que: “estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como peda-

zos, unas veces como hombres-oidos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente”. (p.54)

El sistema heterosexual, propio del orden patriarcal, funciona de la misma manera. Paul B. Preciado (2011 [2000]) lo plantea como una maquinaria de construcción de lo femenino y lo masculino a partir de una concepción fragmentaria del cuerpo: “recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual”. (p.17)

En *Femicidio es Genocidio* el cuerpo es abordado ya no segmentadamente sino en su totalidad como *base de operaciones*⁵² de la acción artística: ejecuta instrumentos produciendo sonido, porta la palabra escrita sobre la pancarta, desnudo y a la intemperie en un frío día de invierno porteño encarna una imagen potente que imprime sentido sobre la acción. El cuerpo no es representado, como sucede en las artes tradicionales, sino que es pura presencia viva, tal como lo define Clemente Padín (2004, s/p.) al establecer el rasgo distintivo de la performance como “arte de la presentación y no [de] arte de representación”.

Así, todos los elementos de los distintos lenguajes artísticos que están en juego tienen al cuerpo como eje, siendo, a la vez, signifiante y significado (Alcázar,

⁵² Expresión utilizada por Oliveras, 2000, p.56, que coincide con el sistema trópico bélico utilizado por FACC.

2008, p.333). Esta característica se presenta como una constante en las performances que abordan las problemáticas de género.

Siguiendo lo propuesto por Julia Antivilo (2014), existen en el arte feminista latinoamericano dos temáticas centrales. La primera: el cuerpo propio, en tanto cuerpo político y como cuerpo social. La segunda: la denuncia de la violencia heteropatriarcal. *Femicidio es Genocidio* entrecruza esas dos cuestiones. Se denuncia la violencia sobre los cuerpos femeninos exponiendo su vulnerabilidad, presentándolos desnudos apilados y anónimos pero, sin embargo, la acción trasciende esa fragilidad al momento de la confrontación con el público y el grito final.

Además del grito, otro elemento del lenguaje sonoro presente que cobra importancia desde el inicio de la performance es la música ejecutada en vivo, que remite a una marcha, al mismo tiempo fúnebre y marcial, conjugando allí la idea del femicidio con el disciplinamiento de los cuerpos por parte del poder estatal. De la misma manera, el cruce de los lenguajes sonoro, visual, corporal y verbal que se da a partir del uso del megáfono para describir las “formas de matar a una mujer” mientras los cuerpos desnudos se apilan, despliega en la memoria imágenes del Holocausto, reforzando la idea de genocidio: las fosas comunes, las órdenes militares, lo sistemático del exterminio, los campos de concentración.

Este título se asocia también al concepto de feminicidio desarrollado por la antropóloga y política feminista mexicana, Marcela Lagarde en 1994. Para ella, el vocablo femicidio, por su similitud con homicidio, puede llegar a entenderse equivocadamente como una feminización de la víctima. Feminicidio quiebra esta asociación por semejanza y construye una relación con el término genocidio. Lagarde (2008) afirma que: “El feminicidio es el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres” (p. 235).

Los cuerpos individuales de las performers conforman un cuerpo colectivo, primero asociado a la muerte y la violencia infringida sobre los cuerpos femeninos y luego, de pie, enfrentando la mirada de los espectadores, en una actitud de lucha y resistencia. Esta característica es propia de la performance, que al hacer tambalear las fronteras de los binarismos, posiciona a la mujer artista, a la vez, como productora y producción, como sujeto y objeto.

Ahora bien, la cuestión más disruptiva es que, frente a la objetificación y victimización que tradicionalmente sufren las mujeres, la performance les habilita la posibilidad de colocarse como sujetos, experiencia que el patriarcado se empeña en sustraerles. La performance, en tanto espacio de libertad, posibilita, no solo hacerse visibles, sino, ir aún más allá -por fuera del

sistema de dominio visual de lo masculino sobre lo femenino- para alzar la propia voz. (Casal, 2017).

Espectadores, tiempo y espacio

La articulación de las corporalidades desplegadas en el dispositivo performático que plantea FACC, afecta el cuerpo de los espectadores. Esta performance apela a espectadores corporeizados, con todos sus sentidos activados. Esto se aleja del rol tradicional que los circunscribe pasivamente a una butaca, contemplando el espectáculo. *Femicidio es Genocidio* sale a buscar a su público, lo sorprende en la calle, lo intercepta en el camino. Y más allá de que decida permanecer o no durante la obra en su totalidad, ésta habrá desplegado efectos y afectos.

El tipo de obra que propone FACC, por la cantidad de recursos en juego, por lo numeroso de los participantes, por el impacto de la imagen de cuerpos desnudos apilados, por la vibración del grito al unísono, interpela también a quienes deciden no ver / no escuchar y alejarse del sitio. Provoca, en sus reverberaciones, una pregunta sobre aquello que allí estaba sucediendo.

El colectivo de artistas logra el choque comunicativo que su nombre pretende. Sorprende, moviliza, atrae y molesta. La performance genera sensaciones y emociones que atraviesan los cuerpos de artistas y espectadores para encarnar un reclamo urgente. Tal como lo plantea Barbosa de Oliveira (2007), citado en Delgado (2013, p.70): “Como poéticas de la acción, las perfor-

mances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual”.

Femicidio es Genocidio interpela a tres tipos de espectadores diferenciados: los transeúntes que son interrumpidos por las acciones; el conformado por los actores estatales representantes de los diferentes poderes y aquellos que acceden a través de las redes sociales. Estos públicos aluden a tres espacios diferenciados que luego desarrollaremos: el espacio público, el espacio privado y el espacio público expandido de internet.

Al hablar de espacio público estamos hablando de la ciudad, dos términos que cotidianamente planteamos como equivalentes. Esta producción se presenta frente a tres edificios del centro de la ciudad de Buenos Aires que son las sedes de los tres poderes de la República: Congreso Nacional, Casa Rosada, Palacio de Tribunales. Así consideramos a esta producción como situada (*site-specific*), en tanto las locaciones donde se desarrolla son componentes integrantes de la obra. El espacio no es meramente circunstancial sino consustancial de ésta.

La performance se manifiesta frente a los poderes institucionales reapropiándose de los mismos espacios que, tradicionalmente en nuestra cultura política, se apropia la acción colectiva. Estos lugares han sido protagonistas -y continuarán siéndolo- de la historia de nuestro pueblo. La Plaza de Mayo, las escalinatas de Tribunales y del Congreso son lugares cargados afectiva y simbólicamente, donde las personas se manifiestan

frente al poder en diferentes dinámicas de movilizaciones políticas que expresan protestas, adhesiones, resistencia, identidad.

En la acción concreta bajo análisis, las performers no sólo están frente a la Casa Rosada sino que se ubican sobre la Plaza de Mayo, específicamente en cercanías de la Pirámide de Mayo, lugar de una de las performances políticas más relevantes de nuestra historia: las rondas de las Madres de Plaza de Mayo. No hay que olvidar aquí que esas rondas y las Marchas de la Resistencia han estado asociadas a producciones artísticas emblemáticas como el *Siluetazo*⁵³ (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel) cuya primera intervención fue el 21 de septiembre de 1983.

La reapropiación que hace FACC de las estrategias de apropiación del espacio público propias de las movilizaciones, no se limita solamente a sus coordenadas espaciales, sino que abarca también la utilización de otros recursos, como estandartes y megáfono. Estos son dos elementos significantes, característicos del *alfabetismo performático*⁵⁴ de las protestas, donde se cruzan lenguajes artísticos, visual, verbal y corporal en el primer caso y visual, verbal, sonoro y corporal en el

⁵³ Para ampliar esta cuestión, consultar: Bruzzone/Longoni, 2008.

⁵⁴ Marcela Fuentes (2015) utiliza la expresión *alfabetismo performático* para referirse al uso de elementos simbólicos y usos tácticos de cuerpo que conforman los repertorios de protesta y que son expandidos y reactualizados en cada manifestación.

segundo. Esta *apropiación recursiva* -una apropiación de la apropiación- conlleva una concepción de la esfera pública democrática como un espacio de conflicto y de lucha⁵⁵.

El uso del espacio público que realiza FACC es político: lo hace suyo, lo interviene, lo recarga emocionalmente para los transeúntes. La acción presentada provoca un extrañamiento respecto de las prácticas usuales de las protestas o manifestaciones políticas pero manteniendo cierto código.

Esta asociación de *Femicidio es Genocidio* con la protesta política y su objetivo explícito de transformación, como bien lo declaran en la plataforma Vadb (2017) al hablar de su práctica artística como “una bomba en contra de los opresores y (en) una herramienta que interpele el cuerpo de los indiferentes”. Esto posiciona a esta performance en las fronteras entre el arte y el activismo⁵⁶.

Los cuerpos que en *Femicidio es Genocidio* se ins talan en lo público no son cualquiera, sino que son justamente aquellos que desde siempre han sido exclu-

⁵⁵ Así lo plantea Bishop en su texto *Antagonismo y estética relacional* (2011).

⁵⁶ Esto puede ser enmarcado en lo que se ha dado a conocer como *artivismo*. Para Manuel Delgado (2013), por ejemplo, existe una asociación directa entre performance y artivismo: “Lo que hace el artivismo es, al fin y al cabo, llevar a las últimas consecuencias la lógica de la performance artística” (p.70).

dos de este espacio. Esta problemática podemos rastrearla hasta los orígenes de la cultura occidental.

La historiadora y feminista francesa Michelle Perrot (1997, p.7) plantea que “El lugar de las mujeres en el espacio público siempre fue problemático, por lo menos en el mundo occidental, que desde Grecia antigua piensa la ciudadanía y construye la política como núcleo de decisión y poder”. Por su parte, Françoise Barret-Ducrocq (2002, p.56) coincide con Perrot al recordarnos la frase de Pitágoras: “Una mujer en público está siempre fuera de lugar”. Ella continúa expresando:

“El orden del mundo reposa sobre la acción y el verbo de los hombres, y sobre el silencio y el retraimiento de las mujeres. En ocasiones, incluso sobre su velo” (idem).

Es clave para el análisis de *Femicidio es Genocidio* remarcar esta correspondencia que la performance busca desarmar: el sujeto masculino accionando en el espacio público y las mujeres silenciadas en el espacio privado.

El binarismo *espacio público de la ciudad, de producción*, asociado a lo masculino como ámbito jerarquizado y valorado socialmente y *espacio privado del hogar, de reproducción*, asociado a lo femenino, como ámbito subalternizado, es parte de todo ese sistema de oposiciones jerárquicas, al que ya nos hemos referido,

que es, simultáneamente *patriarcal y capitalista*⁵⁷. Este binarismo espacial se perpetúa y continúa produciendo efectos sobre los cuerpos de las mujeres.

A pesar de todos los avances registrados, las mujeres en el espacio público siguen estando fuera de lugar o percibidas como de uso o propiedad pública. El lugar naturalizado de la mujer sigue siendo la casa, por lo que su presencia en el espacio público es a su propio riesgo, creencia en extremo normalizada. Esto se ve en las experiencias concretas de las mujeres sobrevivientes o víctimas de agresiones sexuales. Aún hoy se las culpabiliza, se desconfía de ellas, se las cuestiona: ¿qué hacían paseando de noche? ¿que hacían viajando *solas*?

Es cierto que uno de los momentos centrales de *Femicidio es Genocidio* es el apilamiento de cuerpos desnudos de mujeres que se asocian a cuerpos violentados y a imágenes del Holocausto. Es cierto también que en los medios de comunicación, especialmente en la televisión, se sobreexpone la violencia sobre los cuerpos femeninos. Sin embargo, ambas operaciones son de dos órdenes diferentes.

En los medios de comunicación se fomenta la visibilización de las torturas, golpes y vejaciones hacia las

⁵⁷ Para ampliar sobre las interconexiones entre ambos conceptos, consultar, entre otros, “Ningún patriarcón hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado” de Rita Segato (2010).

mujeres hasta en el más mínimo detalle, exacerbando el morbo y explotando el sensacionalismo, lo que lejos de generar una mayor demanda de justicia, provoca la naturalización de la violencia de género. Su propósito es presentar cada caso como un hecho aislado y particular, reproduciendo, por otros medios, el confinamiento de los femicidios al ámbito privado. Se los justifica solapadamente al encontrar razones falsas de la violencia en problemas o enfermedades del agresor - trastornos mentales, abuso de sustancias, entre otros-, en el comportamiento de las víctimas -una nueva pareja, su intención de separarse, sus relaciones- o en la propia relación -relaciones pasionales, volcánicas, tóxicas-. Estas maniobras constituyen estrategias propias del sistema capitalista patriarcal que tienen como objeto ocultar el carácter estructural de estas violencias.

Femicidio es Genocidio trabaja en sentido contrario. En esa imagen colectiva lo que se busca es, justamente, romper con este *caso por caso* que promueven los medios y denunciar la violencia de género como una violencia sistemática, estructural, fundada en históricas desigualdades de género. Opone, a la naturalización de la violencia, una recarga afectiva que busca que las personas reconozcan la injusticia de las situaciones que a diario viven las mujeres y diversidades sexuales. Mientras los medios tamizan la realidad exponiendo las máximas crueldades en el noticiero del mediodía o en el programa de espectáculos como “otro femicidio más”, narcotizando así a la audiencia, FACC

busca despertar a los espectadores directos e indirectos, no sólo con la contundencia de la imagen de los cuerpos desnudos sino con el despliegue de los lenguajes artísticos en cruce y por el uso político del espacio público.

Es claro que no podemos ignorar aquí que los cuerpos desnudos impactan. Los titulares de los medios de comunicación son acaparados por esta imagen y es a ella a quien se debe la enorme repercusión en redes y medios digitales. Sin embargo, es en el grito encarnado en esos cuerpos femeninos, que apenas un momento antes habían estado cosificados, tirados, depositados unos sobre otros, inertes y sin rostros, que aparecen las emociones. Recordemos que el término *emoción* refiere etimológicamente al verbo latino *emovere* que significa “poner en movimiento”. El grito colectivo cruza los lenguajes visual, sonoro y corporal con una potencia que hace reaparecer a las mujeres como sujetos y esa vibración nos afecta, aun cuando seamos espectadores de la performance a través de una pantalla.

Esta obra mantiene también una fuerte relación con un tipo de prácticas conmemorativas: los *contra-monumentos*⁵⁸, llamados así porque se oponen a la cosificación y cristalización del recuerdo que conllevan los monumentos. Mientras que éstos se constituyen en depósitos donde arrumbar aquello que se dice recor-

⁵⁸ Esto es un concepto desarrollado por James Young (2000) a comienzos de la década de los '90.

dar, los contramonumentos, lejos de consolar, apaciguar o relevar de las prácticas recordatorias -una función esencial de los primeros- buscan provocar a los espectadores, activando la memoria colectiva al plantear [...] una interrogación crítica a las problemáticas y sentidos de una comunidad” (Arfuch, 2015, s.p.).

Mientras que los monumentos se construyen para la eternidad, la temporalidad del contramonumento es efímera y transitoria, como la memoria colectiva que es móvil, en evolución permanente, cambiante, viva. Los contramonumentos “desafían la memoria oficial y las prácticas sistemáticas de olvido” (Casal, 2017). Este también parece ser el desafío de FACC.

Femicidio es Genocidio, en tanto contramonumento, tiene la temporalidad efímera de la performance y alude a la articulación en el presente de lo ya sucedido, operación que no solo acontece en la producción artística sino en la sensibilidad de los espectadores. Esta articulación busca también poner en conexión dos conceptos: femicidio y genocidio aludiendo al concepto de *feminicidio* ya desarrollado.

Independientemente de las diferentes identidades de los feminicidas, podemos considerar estos crímenes como seriales, en tanto en primer lugar se sostienen en la subordinación y opresión de las mujeres, una cosificación que las trata como algo que se puede usar y descartar; en segundo lugar, una naturalización de las prácticas sociales que toleran y posibilitan la violencia y en tercer lugar una coincidencia en la infinita crueldad

de los ataques. En cuarto lugar debemos mencionar el silencio, la negligencia, la indiferencia e incluso la complicidad de los poderes del estado⁵⁹ frente a las violencias.

Lo efímero de toda la propuesta de FACC, que arma y desarma la acción en esos tres sitios claves de la ciudad, expresa la temporalidad propia de las memorias y desde allí las activan, posibilitando una relectura de los eventos traumáticos. En vez de considerar los femicidios como algo del orden de lo individual y privado, denuncia la repetición de esta violación sistemática de derechos humanos y la inacción de los poderes del Estado.

Las performers de *Femicidio es Genocidio* trabajan haciendo memoria de la memoria traumática de las otras, de las que ya no están, de las que ya no pueden hacer oír su voz. Por eso gritan: un grito en el que se revelan, en que hacen palpable la no tolerancia a la injusticia y en el que llevan también las voces de las ausentes. Hacen “memoria de la memoria del testigo” (Young, 2000), en tanto no trabajan con recuerdos propios, sino con las reverberaciones que los recuerdos de otras provocan⁶⁰. El arte contemporáneo es uno de los

⁵⁹ Consultar al respecto, Segato, 2013.

⁶⁰ Esta práctica recordatoria puede conceptualizarse como posmemoria, tal como fuera definida por Andrea Liss (1998) quien amplía este concepto desde su acepción original - recuerdos traspasados a una segunda generación- hacia la

medios privilegiados para realizar este trabajo, en un distanciamiento que, de todas maneras, no excluye ni el dolor ni el duelo⁶¹. No sólo despierta respuestas emocionales directas e inmediatas, sino que también busca generar un compromiso afectivo a largo plazo, fundada en una comprensión de nuestro rol y de las estructuras desiguales de poder que nos atraviesan.

Esta producción hace memoria articulando en el presente lo pasado y denunciando, a la vez, el carácter sistemático y estructural de su persistencia. Las mujeres siguen siendo víctimas de femicidio. En nuestro país se asesina a una mujer casi cada 24 horas. Esto significa que se está haciendo memoria de un hecho no clausurado. Esta performance no sólo se desarrolla en el espacio público sino que produce una esfera pública, un espacio de aparición de aquellos –y de aquellas temáticas- enmudecidas. Hannah Arendt define *esfera pública* refiriendo especialmente a esta operación, en tanto es “...el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí” (Arendt, 1996 [1958], p. 22).

La esfera pública es ese dominio donde las personas y problemáticas excluidas o, peor aún, expulsadas de la ciudad global⁶² hacen su aparición. Es en este sen-

posibilidad de operar a partir de un recuerdo indirecto o ajeno.

⁶¹ Estas relaciones entre memoria de las otras, posmemoria y arte contemporáneo es desarrollada en Casal (2017).

⁶² Para ver más sobre las expulsiones de la ciudad global, ver Sassken (2015).

tido que podemos considerar a *Femicidio es Genocidio* dentro del marco del arte público, tal como es definido por la historiadora y crítica de arte Rosalyn Deutsche (2007), y que se distingue por “[...] el hecho de que ejecuta una operación: la operación de hacer espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública” (p. 2). En esta concepción, el carácter público, no refiere cuestiones circunstanciales, como la cualidad oficializada de determinado lugar o a su consumo masivo, sino conceptuales, por las preguntas⁶³ que aborda.

Por su parte, para Vito Acconci (1993) arte público no sólo es aquel que genera espacio público sino también aquel capaz de romperlo, al cuestionar el carácter de público atribuido oficialmente. Llevando al extremo aquello que este artista plantea, podemos denominar arte público a aquel que, simultáneamente, en una sola operación, hace y rompe⁶⁴ el espacio público. FACC al intervenir el espacio público con la problemática de la violencia de género, en unas jornadas previas a la tercera marcha “Ni una menos”, no sólo construye una esfera pública, sino que, a la vez, denuncia la permanente exclusión de esa problemática de los espacios de poder que *Femicidio es Genocidio* señala.

La performance apela también a un segundo espacio: el doméstico, al que se lo ha privado de su politicidad, que aparece traspolado en el espacio público. *Fe-*

⁶³ Consultar sobre esto Phillips, 1998.

⁶⁴ Este tema es abordado en Casal, 2017.

micidio es Genocidio despliega en lo público aquello que aún hoy sigue siendo considerado privado al presentar en el espacio público a los femicidios. En este movimiento, de lo privado a lo público, reverbera la afirmación de Kate Millet (1995 [1970]), lema del feminismo: “Lo personal es político”⁶⁵. Con esa frase se rompen las paredes del hogar para pensar políticamente las relaciones de poder que allí se despliegan.

Medio siglo después, realizar este pasaje sigue siendo fundamental. Aún hoy existe una fuerte resistencia a considerarla como un problema público -y por lo tanto político- de violación de los DDHH de las mujeres y de las personas LGTBTTIQ+. La persistencia del binarismo público-privado tiene como efecto que las violencias de género se perciban por fuera de la injerencia del Estado.

En *Femicidio es Genocidio*, los femicidios, que la mayoría de las veces ocurren dentro de los hogares, son expuestos en el espacio público, haciendo reverberar el carácter político de la violencia de género. Toma lo que ocurre entre las cuatro paredes de la casa y lo expone frente a quienes representan los poderes institucionales. Esto rompe los mandatos tradicionales de

⁶⁵ Es en esa década donde el feminismo posibilitó que todas las problemáticas que tradicionalmente eran encerradas en el ámbito doméstico, temas de los que no se podía hablar, como sexo, familia, violencia doméstica, entre otros, pasaran a ser cuestiones políticas.

silenciamiento impuestos y con el tratamiento descontextualizado que realizan los medios de comunicación de la violencia machista, abordando la dimensión política del espacio privado.

Finalmente, la obra se despliega también en un tercer espacio: el espacio virtual, entendido como *espacio público expandido*⁶⁶. La performance es difundida a través de las redes sociales y más tarde a través de los medios de comunicación masivos, que al igual que los espectadores ocasionales, tampoco han sido previamente convocados. En el caso de las redes, se utilizaron los hashtags #CaravanaFemicidiosGenocidio y #FemicidiosGenocidio. Así vemos como el espacio público ampliado de Internet es también un lugar donde la obra continúa activándose, más allá de la temporalidad propia de la performance.

Así Femicidio es Genocidio opera abriendo el debate público sobre la violencia contra las mujeres, no solo en el espacio urbano sino también en el espacio virtual. Lejos de agotarse en lo vivido, la irrupción en el ámbito público continúa en las redes. Como lo afirma Marcela Fuentes (2015): “El espacio físico y la esfera digital están íntimamente relacionados y se alimentan entre sí” (s/p).

La distribución en los medios digitales habilita la posibilidad de que el público se manifieste por medio de comentarios. Por ejemplo, el artículo publicado por

⁶⁶ Este es un concepto desarrollado por Reguillo (2002).

el diario Clarín⁶⁷ titulado “Mujeres desnudas se manifestaron contra los femicidios en Tribunales, la Plaza de Mayo y Congreso” recibió 394 comentarios. En su gran mayoría son homofóbicos, machistas y atacan el uso del cuerpo desnudo en las protestas atribuyéndolo a la falta de inteligencia y de raciocinio de las mujeres. Esto reactualiza los binarismos que presentan cuerpo y mente como dos ámbitos separados donde el primero se relaciona con lo femenino y ocupa un lugar subordinado frente al segundo, asociado con lo masculino y jerárquicamente superior.

Al exponerse *Femicidio es Genocidio* en este tercer espacio, se reproducen, en los comentarios de los participantes, las lógicas de marginación, inferiorización y estigmatización propias del sistema patriarcal. Esto funciona a la manera de *observatorio*⁶⁸ de las violencias ejercidas cotidianamente contra las mujeres y las personas LGBTTIQ+. Expone los mecanismos de control del patriarcado que buscan volver a poner a las mujeres “en su lugar”: el lugar de las cosas sin importancia, alejado de lo público, silenciado, subalternizado.

A modo de grito

⁶⁷ https://www.clarin.com/sociedad/mujeres-desnudas-manifestaron-femicidios-tribunales-plaza-mayo-congreso_0_r1y0Edj-W.html

⁶⁸ Este concepto es utilizado por Andrea Giunta (2014) quien plantea que el arte contemporáneo al exponer e investigar los mecanismos de control y de la administración de los cuerpos funciona como *observatorio*.

Frente a la insistencia de las violencias, la indiferencia de los poderes, la crueldad de los medios de comunicación, nosotras también gritamos. Como las performers. Un grito que no sólo es de rabia y de hartazgo. Es también de resistencia, frente al sistema de desigualdad que discrimina, agrede y asesina a las mujeres. No nos callamos más.

*Asesinadas, desaparecidas,
abandonadas, golpeadas,
discriminadas, expulsadas.
Nombremos a todas:
trabajadoras, desempleadas,
enfermas, sanas,
locas, no hay cuerdas.
Nombremos a todas:
vivas y muertas.
Decí mi nombre, el tuyo.
Nombremos a todas
y existiremos siempre.⁶⁹*

⁶⁹ Versos extraídos de la performance *Femicidio es Genocidio*.

Capítulo 6

Una performance plebeya.

Fabián Valle

Las palabras son de nadie.

Bajtín

El diez de diciembre de 2015, durante los festejos de su asunción presidencial, Macri se asoma al balcón de la Casa Rosada frente a una modesta multitud. Su alocución es breve y modesta en lo referente a conceptos, pero antes de retirarse ensaya un bailecito con pasos aprendidos en sus horas de coucheo de campaña. Son solo unos gestos, unos esbozados movimientos de muñeco, pero configuran en ese contexto una acción de gran potencia: inmediatamente convocan al fantasma de Menem. Se trata de una imagen poderosamente anticipatoria, como comprobaremos en los siguientes años.

Con esta escena se inicia el tercer ciclo del neoliberalismo en Argentina, que dará lugar a múltiples y heterogéneas formas de resistencia y protesta, entre ellas las masivas movilizaciones populares. Intentaré aquí una reflexión acerca de la performatividad social de estas marchas y manifestaciones, y de los activismos artísticos en ese contexto, centrado en aquellos que podemos definir como de cruce de lenguajes.

Me interesa revisar el sistema relacional de esos cuerpos en la calle y sus prácticas de apropiación sobre el espacio, en particular las prácticas que definiré como propias de lo plebeyo, como mestizaje del uso.

Estos ejes conforman un conjunto performativo, una forma relacional que organiza la posición de los cuerpos en un momento y en un lugar determinado. Cierta cantidad de cuerpos vinculados por una intensidad, y que producen en su accionar, una situación discursiva.

Lo político sería, desde esta perspectiva, ese colectivo en un momento de enunciación, y en un momento ocupación de un territorio reconfigurado por la intervención de los cuerpos en la dinámica de la movilización. Entonces: cuerpo, territorio, modo plebeyo, enunciación: política al palo.

A ver qué sale de todo esto.

Esos cuerpos, esas calles.

Las movilizaciones en la ciudad de Buenos Aires suceden en un espacio emblemático que es Plaza de Mayo. El eje que conforma con el Congreso hace cruz con el eje que, a través de la 9 de julio tiene como límite norte al obelisco y hacia el sur el edificio del Ministerio de Acción Social. Todos sitios cargados densamente de historia.

Alguien que pensó extensamente las relaciones entre territorio y política ligadas a la historia argentina

fue Martínez Estrada: en 1940 publica *La cabeza de Goliath*, donde realiza un análisis no solo de la relación entre Buenos Aires y el resto del país, sino además de la relación de las masas populares con la urbe y sus clases dirigentes.

“Cuando en 1920 las montoneras entraron en la ciudad, los caudillos ataron sus caballos al pie de la pirámide (de Mayo). Entonces comenzaba la nueva era generadora de toda la miseria ulterior, de la anarquía espiritual y de la audacia política. Veremos si otras hordas invadieran la ciudad, qué colgarían a lo largo del obelisco” (Martínez Estrada, 1940, pp. 64-65).

Martínez Estrada, aun antes del advenimiento de las patas en la fuente, leía con disgusto y preocupación esa performatividad de los cuerpos fuera del control de los patrones y las inscribía en una tradición de carácter fatalista. Esos cuerpos representantes de la barbarie, siguiendo la línea de Sarmiento, que invaden la ciudad concebida como un oasis de civilización. Sobre esta concepción son elocuentes estas líneas referidas a la construcción del Obelisco:

“... desde el punto de vista de la perspectiva era irremediable colocar “algo” en el centro del “Rond Point” de esa plaza, que

algún día señalará el punto de arranque para internarse en el país por el sur y el norte. Será su mejor destino si se convierte en un punto de arranque hacia el interior y no en un polo magnético al que converja la inmigración de los campos. Es decir, si se le toma de punto de partida para la conquista contemporánea del desierto y no de palenque para las cabalgaduras de los fugitivos de la tierras fiscales y de las provincias azotadas por los caudillos” “el Obelisco servirá, al menos, como la confirmación de la fuerza fecunda e impúdica de la Ciudad capital y como negación del Baldío” (Martinez Estrada. Pag.65)

La clase dirigente porteña sólo ve desierto y gaucho y una forma de relación basada en la tensión entre la invasión esporádica y la necesidad de mantener alejados a los bárbaros empujando las fronteras hacia el fondo de los baldíos de la pampa. Es como si el terror a los malones, las montoneras o las masas Yrigoyenistas o Peronistas se perpetuara y se actualizara en la relación con todo lo que forma parte del mundo de lo popular y lo plebeyo.

En el final de los ochenta, a la salida de la dictadura, las movilizaciones estaban basadas en los restos de las masivas movilizaciones populares de los años sesen-

ta y setenta, donde el tamaño de las organizaciones políticas y sindicales, y su centralidad en el proceso político, marcaban con sus formas, su ritualidad, la manera de moverse y de accionar en la calle. Llamo ritualidades a aquellas acciones que los colectivos comparten a través de la repetición y el acuerdo. Tienen la función de generar sentido de pertenencia colectiva en el mundo. En ese sentido las tradiciones de las organizaciones políticas tienen aceptados sus símbolos y sus tradiciones. Cada pechera y cada bandera es testimonio de eso.

En los ochenta se marchaba con alegría pero también con miedo y cautela, efecto preciso de los grupos de tareas. Los organismos de derechos humanos se constituyen como el nuevo actor central en las movilizaciones. Legitimidades nuevas, ritualidades nuevas. Las madres hicieron uso del coraje e inventaron otra manera de caminar. Su forma de ocupar el espacio inaugura la gran mutación en las formas de manifestarse y generar una acción densamente política. Introducen así una nueva performatividad: la vuelta alrededor de la Pirámide de Mayo, así como el uso de una serie de recursos propios, producto de ese caminar sobre tierra quemada. Estrategias visuales: los rostros de los desaparecidos, listas de nombres, el Siluetazo⁷⁰: sombras de los cuerpos ausentes.

⁷⁰ Para ampliar la lectura sobre el Siluetazo, véase Longoni y Bruzzone (2008).

En los noventa aparecen nuevos actores como los desocupados que derivarán ya a comienzos del siglo XXI en los movimientos de trabajadores de la economía popular. En todos esos años comienzan a producirse una serie de pequeños corrimientos en las prácticas, en las maneras de convocar y de marchar. El pacto neoliberal produce efectos desmovilizadores en amplios sectores y en las organizaciones políticas. Partidos otrora densamente constituidos ven licuarse su capital simbólico y ven mermar los cuerpos en sus filas. La irrupción de nuevos actores políticos como las organizaciones de jubilados o de desocupados son los nuevos protagonistas de las grandes intervenciones en el espacio público: Las marchas de los jubilados, la Carpa Blanca, los piquetes.

Con el estallido social de 2001 aparecen las asambleas barriales y las organizaciones de la economía popular. En diciembre, en cada barrio hay una fogata, una barricada. La clase media quiere entrar a la fuerza en las instituciones bancarias, el apocalipsis parece a la vuelta de la esquina.

La cantidad de autoconvocados va a aumentar de forma significativa su presencia en las movilizaciones. Asistimos también a la aparición de una cantidad variopinta de emprendedores que al igual que los clásicos vendedores de gaseosa, utilizan las concentraciones para hacerse el día: vendedores de pan relleno, de remeras serigrafiadas, de libros y, sobre todo, los vendedores de comida. Una verdadera y sofisticada organiza-

ción de la CTEP⁷¹ que permite la cohabitación de una larga cadena de carritos de comida con una oferta abundante y variada. Los bombos aporreados con un pedazo de manguera comenzarán a ser acompañados y reemplazados por cuerdas de candombe, ensambles de percusión y, más recientemente, secciones de vientos.

El advenimiento de las redes sociales y los dispositivos digitales termina por transformar por completo el panorama. Un volante, por ejemplo, deja de ser una herramienta de comunicación para transformarse en una pieza gráfica *vintage*, de la que puede apropiarse un artista visual, pero que ya no volverá a ocupar su lugar como instrumento de un proceso de circulación de la información.

Es larga la lista de grandes movilizaciones emblemáticas empezando por la plaza del 30 de marzo del '82, las Marchas de la Resistencia de Madres, las huelgas de Ubaldini, la Marcha Federal, las procesiones a San Cayetano, Ni Una menos, entre muchas otras.

En fin, que las formas de acción se van transformando a medida que los desastres se suceden, a medida que las formas de representación establecidas van defeccionando y emergen nuevos sujetos, nuevas consignas.

Choripán y bajtin.

⁷¹ Confederación de Trabajadores de la Economía Popular.

Una movilización puede ser pensada como un acto inútil. De hecho muchas personas y sectores políticos tienen ese tipo de visión sobre las manifestaciones populares: no sirven para nada. Y pensado en términos de operatividad inmediata, ligada a los sentidos nominales de cualquier movilización, de su consigna, toda movilización tiene por supuesto una eficacia relativa, la cual está mediada por la capacidad de los distintos sectores de operar políticamente a partir de ese evento, pero nadie asalta la Casa Rosada luego de marchar por Plaza de Mayo.

En la movilización no funciona una lógica de causa y efecto. Opera otra cuestión donde lo fundamental es la acción del cuerpo en un territorio, donde el cuerpo presente ejerce su potencia. Y si bien existe en toda movilización un objetivo, o una consigna, todos sabemos que la puesta en práctica de esa acción no producirá, necesariamente, un resultado inmediato acorde a nuestras expectativas. Vamos para estar, para compartir, para poner unas palabras en común. Vamos para que nuestros cuerpos, en esa ocupación, en ese territorio transitoriamente ganado, produzcan, en su accionar, Lo Político.

Pero ¿en dónde reside entonces su eficacia, su razón de ser? Porque si no existiese eficacia alguna tal magnitud de performatividad de los cuerpos no se produciría, no sería convocante. ¿En qué consiste entonces su eficacia? Arriesgo que en su posibilidad de ritualizar, de enunciar, de poner una palabra en común.

Ocupar un espacio significa en primer lugar invertirlo, apropiárselo. El uso distorsivo del espacio que cualquier movilización impone, produce sentidos nuevos.

Las avenidas, el subte, los bares, se llenan de sujetos de toda estirpe. De trabajadores y de excluidos, de grupos y de solitarios. Toda una humanidad que la época arroja sobre las plazas y las esquinas.

El conurbano avanza sobre Avenida de Mayo. Los territorios son placas tectónicas que se desplazan. Son movimientos lentos, imperceptibles a veces. La marea organizada funciona como un organismo, como un ente que ha surgido de todos los sitios y de ninguno.

Acaso un día reviente todo, acaso no.

Esta ocupación del denominado espacio público es aluvional. Llega como una marea que transporta ramitas, bidones de plástico y animales muertos. Cuando la marea se retira lo que queda ya no es como antes. Toda una cantidad de desechos y sedimentos han construido un nuevo escenario.

Utilizo el término en estricta coincidencia con el concepto de aluvión zoológico. Los sujetos puestos en la mira son los mismos. El negro aluvional es aquel que desborda todo, aquel que resulta inmanejable, aquel que produce reacciones cutáneas en la fina piel rosada.

Me gusta Imaginar que Bajtin habría adoptado sin problemas este concepto para redactar sus notas acerca del carnaval y los huecos corporales. Como en el

carnaval, la multitud que gana la calle se desplaza conducida por fuerzas de direcciones divergentes. El espacio plebeyo no rechaza nada porque rechaza la norma y las tarjetas de invitación.

Cada grupo que participa en la movilización tiene sus propios intereses y sus propias motivaciones y todos comparten alguna. En ese espacio hay posiciones diferentes, que convergen o no, hay viejas rivalidades. Hay agrupaciones y amas de casa y sindicatos y vendedores de gaseosas y empleados de fotocopiadoras que se asoman a la puerta del local.

El espacio de la movilización es democrático y anti-jerárquico porque se acerca más al carnaval que a los protocolos de una organización política.

La marcha es una forma relacional entre los sujetos, que determina la posición de los cuerpos en un momento y en un lugar determinado, cada vez que es necesario, cada vez que se convoca. Una larga cadena de complicidades y grupos de whatsapp.

Desde temprano, la primera ocupación viene con los carritos de comida. Un puesto detrás del otro a lo largo de Avenida de Mayo. Un food truck rante. Carboneras con cajones de madera, heladeras de Telgopor con hielos. Pibitos tirando los hilos para tensar las mediasombras.

La parrilla de choripán está sufriendo una lenta mutación hacia la plancha caliente, propicia para la hamburguesa. Hay bondiolas y matambres, y es posible

ponerle cebollas o ajíes asados al pan. También es posible encontrar carritos con guisos de lentejas o locro.

Una señora putea a Macri. Tiene el brazo derecho con las marcas de una intravenosa. Anteojos negros y Marlboro.

Tipos que parecen borrachos de estación se ocupan de hacer sonar la pirotecnia.

Los estudiantes de teatro son entusiastas. Hacen una perfo vestidos de negro. Se arrojan al piso o simulan arrancarse algo de la cabeza. Todos aplaudimos.

Lo plebeyo es aquello que es propio de la calle, aquello que no se deja sujetar por la normativa, que se desplaza conducido por fuerzas de direcciones divergentes. Lo plebeyo, en tanto otredad irreductible ofrece el beneficio, para nosotros blancos clasemedieros, de ofrecernos la garantía de estar vivos. De saber que otros ojos nos contemplan.

Lo otro, que pone en acto las instancias de lo Divino, entendido como el retorno de lo vital, de lo que permanece vivo bajo las capas del asfalto, listo para emerger como un yuyo que creíamos arrancado de raíz.

Revisemos estos párrafos de Kusch (1986):

“Diríamos que el hedor entra como categoría en todos nuestros juicios sobre América, de tal modo que siempre vemos a América como un rostro sucio que debe ser lavado para afirmar nuestra convicción y nuestra seguridad.”

“Y eso es ya como una revelación, porque habrá que romper el caparazón de progresismo de nuestro ciudadano, su mito inventado de la pulcritud y ese fácil montaje de la vida sobre cosas exteriores como ciudad, policía y próceres. Claro que en América ese tipo de revelación no pasó nunca a mayores, porque siempre careció posteriormente de vigencia. En todos los casos se trataba siempre del hedor que ejercía su ofensiva contra la pulcritud y siempre de arriba hacia abajo. En la Argentina eran los hijos de inmigrantes que desbocaban las aspiraciones frustradas de sus padres. Contra ellos luchaban los de abajo, siempre en esa oposición irremediable de hedientos contra pulcros, sin encontrar nunca el término medio. Así se sucedieron Tupac Amaru, Pumacahua, Rozas, Peñalosa, Perón, como signos salvajes. Todos ellos fueron la destrucción y la anarquía, porque eran la revelación en su versión maldita y hedienta: eran en suma el hedor de América.”

“Esta es la dimensión política del hedor, que pone a este en evidencia y lo convierte en un antagonista inquietante.”

Chori, Pati, gaseosa, la santísima trinidad por estos pagos. Los vendedores utilizan la apropiación como estrategia indiscriminada. Los que venden remeras, truchan emblemas traídos de todas partes: Evita, el Che, Mafalda, Cristina y Néstor, el Eternauta, Gardel. Este dispositivo requiere el complemento de un dispositivo simbólico que lo complete en su ser eficaz. Se necesita un chamuyo que involucre al comprador en la venta.

El vendedor en vía pública reactualiza los oficios inmemoriales de Hermes. Mensajero, dios de las fronteras y de los viajeros que las cruzan, del ingenio y del comercio en general, de la astucia, de los ladrones y los mentirosos, de astutos pensamientos, ladrón, cuatrero de bueyes, jefe de los sueños, espía nocturno, guardián de las puertas, orador o dios de la elocuencia.

En acuerdo con la palabra [herma](#), piedra fronteriza, Hermes personifica el espíritu del cruce, de cualquier tipo de intercambio, transferencia, transgresión, trascendencia, transición, tránsito, travesía.

Todo acto de venta es performatividad del signo. Los vendedores vocean. Tienen sus códigos para hacer la calle. El billete circula. No hay intercambio de dinero por un objeto, hay captación mágica del billete por una acción cuyo nombre es venta.

Propio de lo plebeyo es, también, su irrumpir en la historia. El hecho maldito que toma las ciudades para destituir todo espacio civilizatorio, pisoteando canteros y metiendo en crisis la seguridad de las señoras. Lo popular adviene, estaba ahí, imperceptible y un buen día

sube como el nivel del agua como cuando un caño se tapa. A partir de entonces esas irrupciones, aun cuando el agua negra y viscosa se retire, volverán con cada crecida, con cada sudestada. Lo plebeyo no adviene como un día prometido, no baja desde el cielo entre fulguraciones, sino que crece como una sudestada arrastrando todo y dejando en su retirada marcas marrones en las fachadas, imposibles de eliminar.

La manifestación es una gran crecida de lomo hinchado, volcándose desde los colectivos estacionados en la avenida. Sus formas de organización implican todas las estrategias posibles de la pobreza: reunir a la gente, la comida, las banderas. Comienza muy temprano en cada barrio y va juntando los grupos en distintos puntos. Constitución se transforma en una alta catedral, con el pobrerrío agrupado, compartiendo el mate y mirando con indiferencia los rosetones neoclásicos del techo. Su desenvolverse en el tiempo y el espacio requiere de un enorme poder de persuasión. Su acción compromete el día de las gentes durante horas. Todo para poner en la calle un signo. Para encontrarse en el mundo ahí. Lo Divino es este pasar aquí, este ir y venir en la abigarrada confusión. Y después, de vuelta a las casas.

Activismos y cruces

La historia de las relaciones entre arte y política es amplia y sobrepasa las posibilidades de estos apuntes. Indicaré solamente que el término “activismo artísti-

co”, que uso de modo genérico, posee una larga tradición que remite en principio al binarismo dissociado entre vida y arte. Los antecedentes históricos de esta cuestión se encuentran en la vanguardia soviética, el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo y los constructivistas. Los movimientos que Bürger (2010) denomina vanguardias históricas. Los planteos clásicos oscilan entre otorgarle al arte la capacidad o la posibilidad de mejorar las sociedades, o la de servir como arma de destrucción del orden establecido. Otros, en cambio, plantean una suerte de transformación de la vida cotidiana a través de la inserción de los conceptos y los procedimientos creativos propios del arte en la producción industrial.

Estas notas quieren referirse en particular a las prácticas artísticas en nuestro espacio específico de análisis: las movilizaciones populares contemporáneas. En este contexto, artistas y colectivos vienen utilizando formas de acción con lenguajes visuales, sonoros y corporales. Se trata de un conjunto amplio de prácticas, provenientes de distintos saberes.

Entonces, en qué consiste la politicidad de arte o de sus prácticas en este contexto?

En sus proposiciones acerca del arte relacional, y refiriéndose al concepto de Acontecimiento, Bourriaud (2006) dice: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente”.

Podríamos pensar la relación entre arte y política a partir de este estado de Acontecimiento, como un “modo del estar” colectivo. La producción de arte no en función de la producción del objeto-obra sino en tanto estrategias diversas de producción de sentido.

Los activismos utilizan estrategias enfocadas a un receptor, no operan en el vacío, generan mecanismos de identificación y adhesión por parte del lector a través del uso de materiales tomados de todos lados, de la cultura popular y de la cultura de elite. Los colectivos trafican permanentemente sus imágenes. Las producen apropiándose y distribuyendo y cargando de nuevos sentidos elementos ya existentes.

Guattari define al arte está como un proceso de semiotización no verbal, y no separado de la producción general. Es decir, producción de sentido, producción de alteridad discursiva, producción política:

“Lo que importa es nuestra capacidad de crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de equipamientos colectivos que forman las ideologías y las categorías del pensamiento, creación que presenta numerosas similitudes con la creación artística” (Guattari, 2015),

Pero también ofrece una visión del arte como territorio existencial, porque, a contrapelo de la tesis romántica que concibe a la obra como el afloramiento de

la subjetividad del productor, Guattari concibe al artista más bien como un operador de sentido. Así, los procesos de producción de subjetividad deben ser redefinidos desde la perspectiva de su formulación colectiva, dentro de una economía general de intercambios que se vincula claramente con el concepto de enunciación provisto por Bajtin, en tanto no existe enunciación solitaria sino en un contexto de enunciados previamente existente y en constante producción colectiva. ¿De qué modos los recursos del arte operan en la producción de sentido político?

Como una aproximación, diría que, en tanto hay una imagen hay una conceptualización del mundo. Toda imagen es un momento de enunciación, en los términos que, propone Bajtín.

“Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados. “ “Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados y debe ser analizado como respuesta de otros enunciados”. (Bajtin 1982,p. 258)

Cada vez que operamos con una imagen ponemos en acto enunciados previamente construidos y consensuados. La imagen no esconde un sentido, como si llevase un mensaje en sí misma, sino que crea sentido a partir de su inserción en relación con los otros discursos.

Por lo tanto, toda imagen se encuentra en un campo de lucha, se lo reconozca o no. Toda imagen carga consigo las cicatrices de las luchas que le permitieron llegar hasta nosotros.

Política es la lucha por la legitimación de los discursos.

En este sentido es pertinente también acercarse al concepto de Diana Taylor con relación a la performance, en una concepción amplia de la misma, no solo referida al tipo de acción que realiza una artista o un grupo, en tanto acción concebida dentro de los parámetros del campo del arte, sino que extiende esta concepción a acciones de corte social, colectivas.

“Las performances operan como actos vitales de transferencia transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. (...) Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro, y los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales y las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener sus propias estructuras, sus propias convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana.

na. Cada performance tiene lugar en un tiempo y espacio designado donde los participantes siguen las reglas implícitas “. (Taylor, 2012, s/p.)

El anonimato es también una práctica diferente en relación con los rituales del mundo de las instituciones que gestionan las producciones contemporáneas. Es una forma de habitar las prácticas de calle, en colectivo, y traza un puente con las formas de organización política de la sociedad, en tanto el colectivo es el que sostiene la enunciación.

El activismo pone el foco en el carácter procesual de la obra, más que en el objeto resultante. El elemento central es el proceso en el contexto, en general de carácter colaborativo. La lógica del activismo no es la de producir objetos intercambiables en el mercado o en las instituciones, sino la de activar otra instancia discursiva. Los activismos proponen un tipo de relación no lineal, de disolución de las fronteras de las prácticas. que produce sentido en su pura puesta en práctica. Se trataría de construir, justo en medio del mar de las consignas, una enunciación de sentidos abiertos, plurales, que funcione en tándem, o no, con el resto de las posiciones discursivas.

Cuando acontece algo del orden de lo poético, sucede donde y cuando nadie lo espera. Esa condición de irresponsabilidad y de azar está claramente en tensión con los rituales de las manifestaciones sociales.

Posibilitar que cierta operación diferente, que cierto modo de habitar el espacio del discurso político forme parte de lo colectivo tal vez no sea poca cosa. Una estética basada no en la obra-objeto sino en su combinación interdiscursiva.

Notas de campo

Empiezo a pegar el afiche, se acerca uno con lentes y barba de varios días, me pregunta qué estoy haciendo, qué significa lo que estoy pegando. Pide explicaciones, qué significan esos colores. Le digo que es una wiphala. Qué es eso, pregunta. Se acerca también una señora bajita, pelo atado y lentes oscuros. Preguntaba qué es eso que estamos pegando. Es una wiphala, le digo.

- Ah, la del reclamo de la tierra y todo eso, me dice.

-Bueno, Si....también es la bandera de los pueblos originarios del altiplano...

- ¡Pero esos son todos unos bolivianos ladrones que vienen a sacarle el trabajo a los argentinos y a quedarse con la tierra!

En la calle es posible todo. De eso se tratan estas líneas.

Por ejemplo el gordo sin dientes, completamente feliz, cantando y saltando en la columna de ATE, encendiendo las bombas de humo, verdes y blancas. Pasando la botella de plástico a los compañeros.

La parrillita de choris a las puertas del cabildo. Ahí donde nuestras láminas escolares ponían paraguas. Y las cintas de Berutti y French.

Los cuerpos están en todos lados. Caminan a contramano en medio de la avenida. Se trepan sobre los techos de los quioscos de diarios, o se sientan en cordones, canteros, fuentes. El borde de la luz de la tarde los ilumina. Un grupo de cinco hace circular un mate. Estamos a la espera de algo que viene. Al fondo de Avenida de Mayo, una multitud. Banderas y bombas de estruendo. En las calles laterales hay grupos de policías y carros de asalto. Esperan su momento con la tonfa y el casco. Fumando, o mandando mensajitos. Estamos bien, nos vemos luego. Ellos también tienen miedo.

Recuerdo esto que un amigo cita de Guattari y Deleuze, acerca de Fannon:

“Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (Deleuze y Guattari 1990, 31).

La cita vale para ser reescrita, para decir: *una práctica del arte como la de un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: para encontrarse en su subdesarrollo, en su jerga, en su tercer mundo.*

Hay mucho para masticar en esta cita, así que veamos. Lo primero que me llama la atención es que alguien asocie el subdesarrollo con el desierto. Supongo que Felix y Giles estarían pensando en Argelia o Marruecos, su propio mambo colonial. Supongo que para cualquier europeo medio el tercer mundo es una selva o un desierto. No es eso lo que diría uno que habita estas pampas. Lo que menos hay es desierto, sino esto abigarrado de historia y de gentes. Densidad de las pertenencias y de las nominalidades políticas, troscos, peronchos, liberales, anarcos. Cuanta tribu ande por ahí.

Lo siguiente que se me ocurre es que cavar y cavar en la madriguera es lo que siempre hicimos, lo que sabemos y estamos acostumbrados a hacer. Y para mí, en esta etapa se trata más bien de todo lo contrario. Es decir, ¿qué hacemos solos en la madriguera? Parece haber una contradicción entre calle y cueva, pero se trata de dos espacios no antagónicos, sino complementarios. Calle y Cueva se necesitan, como dos modos de habitar una práctica de aquello que estamos acostumbrados a pensar como Arte. Entre ambas se funda la posibilidad de una intervención política.

Por otro lado, todo espacio, cueva o calle, ha sido clonado al infinito. Todo espacio ha sido desintegrado, o deshidratado. Y trasladado a una nube. Ahora, todo lo existente está en alguna nube. Eventualmente, ¿la humedad de esas nubes hará que las cosas lluevan como entidades nuevamente en el mundo?. ¿O al menos

en las pantallas del mundo?. Todo mundo ha sido deshidratado, clonado, rehidratado. Al infinito. Todo espacio ha sido duplicado y desaparecido del mapa. Es difícil saber dónde están las cosas porque todavía no tenemos mapas de las nubes. Las nubes podrían estar en cualquier sitio pero están en Silicon Valley.

Y mientras la Policía de la Ciudad arrastra por Moreno a un pibe agarrándolo por la nuca, nosotros podemos postear y “visibilizar”. Ahora veo cómo una moto de la misma Policía de la Ciudad se acerca a un viejito y le rocía gas pimienta en la cara. Esto no lo veo personalmente sino en una popular plataforma de videos, pero es casi lo mismo. Ahí puedo ver toda clase de atrocidades y tutoriales.

Él tiene una remera que dice Envaplast. Hijo de esta época, en que quedó con la ropa de cuando trabajaba en una empresa. Ella, vestida de negro y pelo planchado, rubio artificial. Carita de princesa Kolla. Hija de este continente.

En medio de la columna un grupito de pibes canta somos los herederos de Perón y de Evita. Ninguno supera los diecisiete años y todos se apelonan saltando alrededor de una chica con el pelo verde y camisa escocesa. Evidentemente, son los herederos porque ellos así lo han determinado. Ningún otro linaje es más legítimo que ese.

En la intersección de diagonal Sur y Belgrano ranchea la columna de Portuarios. Hombres del guinche y

del buen beber. A las cuatro de la tarde el calor es insoportable y la Agrupación hace lo imposible por mantener la compostura. El pavimento está sembrado de basuras que sería injusto atribuir a estos caballeros.

Por encima de la línea de las marquesinas se encuentran los bellos, europeos, balcones de los edificios antiguos. Una pareja de viejos simpáticos aplauden. Desde abajo les devuelven con dedos en V.

Ahora en La Boca, bajo el techo alto de la autopista, pasa la columna con banderas y trompetas y carritos. Un grandote carga una caja de telgopor sobre los hombros. Es un gigante con la panza que le escapa bajo la remera y que avanza entre la multitud de chiquilinas y mujeres con críos. Una hilera de adolescentes varones hace un cordón de seguridad. Algunos tienen palos, todos esperan con santa paciencia las órdenes. Después de cruzar la autopista entramos a las calles del barrio. Acampamos frente al portón de Edesur hasta las 18hs.

En Plaza Congreso avanzamos con Seba hasta la altura del Gaumont. Nos instalamos por ahí, en un claro en la multitud, a esperar. La plaza está completa. Hace un rato, a la altura de Saenz Peña un patrullero pasó abriendo camino y provocando, por eso nos movimos hasta aquí. Al lado nuestro hay una columna chica de Octubre. Tienen un pasacalle cortito con una estrella federal. No deben ser más de cincuenta y tienen cara de no haber dormido nada. Un morocho retacón, de mediana edad, apenas se mantiene en pie. Al rato ve-

mos que están metiéndole palanca a una baldosa rota para levantarla. Decidimos mudarnos nuevamente.

Desde la avenida se ve a lo lejos la cúpula del Congreso velada por el humo. También se pueden ver, cada tanto, ráfagas de piedras hacia un lado y las estelas de los gases que caen, hacia el otro. Al poco tiempo la multitud allá en la plaza es empujada hacia la avenida, donde estamos nosotros. Cuando parece que la calle no resiste más la aglomeración nos damos vuelta y comenzamos a evacuar hacia atrás. Es un momento peligroso porque desde la plaza la policía sigue empujando a la multitud con los gases y en la otra punta de la avenida está lleno de gente que todavía no entiende que hay que replegar. Por suerte las organizaciones hacen girar a las columnas y salimos todos hacia 9 de Julio. Luego, la policía organizará una cacería en la zona despejada.

Final

Una característica específica de estos años ha sido la de producir un efecto de eterno retorno. Yo creía que el concepto de Nietzsche es una metáfora potente pero no históricamente verificable. Más bien tendía a pensar en los términos en que Marx caracterizó la recurrencia a través de la farsa. Pero Mauri lo constituyó como una experiencia histórica concreta. El eterno retorno como maldición política. El tiempo permanentemente actualizado de los verdugos y los garcas. Y con

ello una sensación de Fin del Mundo, un clima de desastre permanente.

Las movilizaciones son acciones que permiten la emergencia del signo colectivo, de aquello que supervive en los rincones como hierba mala. De aquello que no se ajusta y se desborda, de aquello que tira para adelante a tracción a sangre, a la intemperie. Su eficacia reside en esa capacidad de supervivencia, de producción de signo. En este complejo performativo colectivo, el análisis de los cruces de lenguajes se extiende infinitamente a causa de la riqueza de elementos discursivos puestos en juego en estas acciones de carácter popular. Cada calle tomada por el colectivo, por la masa como se decía clásicamente, es un acto eficaz en tanto politiza, en tanto pone en crisis los textos y las habladurías de los garcas.

Para los activismos artísticos que se articulan en el conjunto de las performatividades, en el entramado de posiciones, no se trataría tanto de producir un efecto específico, una operatividad sobre las conciencias sino que el objetivo sería la misma presencia entre los cuerpos como acto discursivo. Estas prácticas ponen en discusión los modos en que entran en relación con los movimientos sociales y políticos en los cuales se inscriben, qué demandas y aspiraciones surgen, y cuáles podrían ser sus aportes específicos.

No se trata de aquello que se espera producir a nivel de discurso, sino de aquello que efectivamente es puesto en práctica. No se trata de llevar un mensaje

sino de los efectos que produce el propio hacer. De los efectos posibles, y de los impensables.

Bibliografía

Acha, Juan. Colombres, Adolfo. Escobar, Ticio. 2004. *Hacia una teoría americana del arte*. (Buenos Aires, Editorial Del Sol).

Aita, Lucía y Varela, María del Carmen, 2016. "Esto es cultura". En *La Vaca* (Buenos Aires) <https://www.lavaca.org/mu100/esto-es-cultura/>

Alcázar, Josefina, 2008. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". En: Araujo, Kathya y Prieto, Mercedes (Ed.) *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (Quito, FLACSO).

Alcázar, Josefina; Fuentes, Fernando, 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. (México, Citru. Ex Teresa. Ediciones Sin Nombre).

Alonso, Rodrigo, 1998. *Al Ras: Grupo Fosa*. Catálogo de la muestra. (Buenos Aires, Museo de Arte Moderno).

Alonso, Rodrigo, 1999. *Arte de Acción 1960-1990*. Catálogo de la muestra. (Buenos Aires, Museo de Arte Moderno).

Antivilo, Julia, 2013. *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. (Chile. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos).

Arendt, Hanna, 1996 (1958). *La condición humana* (Barcelona, Paidós).

- Arévalo, Nicolás y Daza, Juan Pablo, 2008. “Verbonautas, aquel escuadrón poético”, *La Mano*. Buenos Aires. N°47. año 4.
- Arfuch, Leonor, 2015. “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. En *Revista Z Cultural* (Río de Janeiro) No 2 <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>.
- Aronskind, Ricardo, 6 de marzo de 2021. “Las causas de la crisis de 2001”. En UNICEN *Las causas de la crisis de 2001*. (Tandil, UNICEN).
- Bajtín, Mijail. 1982 (1979). *Estética de la creación verbal*. (Mexico D.F, Siglo XXI Editores).
- Bajtín, Mijail. 2003 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. (Madrid, Alianza Editorial).
- Barret-Ducrocq, Françoise, 2002. *¿Por qué recordar?* (Barcelona, Granica).
- Beauvoir, Simone, 1987. *El segundo sexo*. (Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte).
- Benjamin, Walter, 2015. *Estética de la imagen*. (Buenos Aires, La Marca editora).
- Bishop, Claire, 2011. “Antagonismo y estética relacional”. En *Cibertronic* (Tres de Febrero) http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota12/claire-bishop_relacionismo-y-estetica-relacional.pdf
- Bourdieu, Pierre, 1995 (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona, Anagrama).

- Bourdieu, Pierre, 1986. *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. Materiales de sociología*. (Madrid, La Piqueta).
- Bourriaud, Nicolás, 2013 (2006). *Estética relacional*. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora).
- Bourriaud, Nicolás. 2009. *Radicante*. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo).
- Bruzzone, Gustavo y Longoni, Ana, 2008. *El siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora).
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la Vanguardia*. (Buenos Aires, Las Cuarenta).
- Butler, Judith, 2001 (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (México, Paidós).
- Butler, Judith, 2002 (1996). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. (Buenos Aires, Paidós).
- Camnitzer, Luis. 2008. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. (Murcia, España: CEN-DEAC).
- Cárdenas, Andrea y Sobrino, Javier, 2020. "Al Ras: Grupo Fosa". En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Nº XLII, pág. 154 a 157. (Buenos Aires, UP).
- Carlson, Marvin, 2001. "Performance". En *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Consello da Cultura Galega, pp. 51-76.
- Casal, Ana, 2017. "Translúcida". *Trabajo Integrador Final de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combi-*

nados de la Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires. 28 de noviembre de 2017.

Cohen, Karina, Folino, Pablo y otros, 1999. *Verbonautas. Acción poética*. (Buenos Aires. Eudeba).

contemporánea. (Buenos Aires, Caja Negra).

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1978. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (México, Premia).

Delgado, Manuel, 2013. *Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos*. (Barcelona, Quaderns).

Descola, Philippe, 2005. *Más allá de naturaleza y cultura*. (Buenos Aires, Amorrortu).

Féral, Josette, 2003. "Acerca de la teatralidad". (Buenos Aires, Nueva Generación).

Fischer-Lichte, Erika, 2006. *Estética de lo performativo*. (Madrid, Abada ediciones).

Fontanille, Jacques, 2004. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. (Lima, Univ. De Lima).

Ford, Aníbal. 2005. *Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales*. (Buenos Aires, Grupo editorial Norma).

Foucault, Michael, 2001 (1966). *El nacimiento de la clínica*. (Buenos Aires, Siglo XXI Editores).

Foucault, Michelle, 1984 (1969). *La arqueología del saber*. (México, Siglo XXI).

Foucault, Michelle, 2004 (1975). *Vigilar y castigar*. (Buenos Aires, Siglo XXI).

Fuenmayor, Víctor, 2005. "Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad", *En Opción*, Año 21, N° 48, p.121-154.

- Fuentes, Marcela, 2015. "Performance, política y protesta". En Taylor, Diana y Steuernagel, Marcos (ed.) *Qué son los estudios de performance* (Durham, Duke University Press).
- Gago, Verónica, 2019. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. (Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones).
- Galindo, María, 2014. *¡A despatriarcar!* (Buenos Aires, Lavaca editora).
- Gallo, Adriana, 2008. "Las relaciones de poder durante el menemismo". En *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad* (Guadalajara) Vol. XIV No. 41.
- Giunta, Andrea, 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, Fundación ArteBA).
- Goldberg, Roselee, 1996 (1979). *Performance Art*, trad. Hugo Mariani. (Barcelona, Ediciones Destino).
- González Requena, Jesús, 1985. "Introducción a una teoría del espectáculo". En *Telos* (Madrid) N° 4.
- Groys, Boris, 2018 (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. (Buenos Aires, Caja Negra).
- Gruner, Eduardo. 2011. *Nuestra América y el pensar crítico*. (Buenos Aires, CLACSO).
- Grupo Fosa. 8 de febrero de 2021 Grupo Fosa. En <http://grupofosa.blogspot.com/>
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. 2006 (2005) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (Madrid. Ed. Traficante de Sueños).

- Guattari, Félix. 2015 (2013). *¿Qué es la Ecosofía?*. (Buenos Aires, Editorial Cactus).
- Guerrero, Gloria, (2007) *Indio Solari, El Hombre Ilustrado*. (Buenos Aires, De Bolsillo).
- Holmes, Brian, 2006. "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En *Tranversal. Do you remeber instutional critique?. European Institiue for Progressive Cultural Policies*.
- Irgazabal, Federico, 2004. *Cemento, el semillero del rock*. (Buenos Aires Gourmet Musical Ediciones).
- Jalil, Oscar, 2016. *Luca Prodan. Libertad divino tesoro*. (Buenos Aires, Ed. Planeta).
- Jitrik, Noé, 1996. "Canónica, regularoria y transgresiva" en *Orbis Tertius*, año 1, N°1 (La Plata, UNLP).
- Jitrik, Noé, 1996. "No toda es ruptura la de la página escrita". En Gonzalo Aguilar (compilador) *Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. (Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)).
- Kohan, Néstor. 2007. *Pensar a contramano*. (Buenos Aires, Nuestra América).
- Kristeva, Julia, 1978. *Semiótica I y II*. (Madrid, Fundamentos).
- Kusch, Rodolfo. 1986. *América Profunda*. (Buenos Aires, Ed. Bonum).
- Lagarde y de los Ríos, Marcela, 2008. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres". En Bullen, Margaret y Diez

- Mintegui, María Carmen (Coord.) *Retos teóricos y nuevas prácticas* (Donostia, Ankulegi Antropología Elkartea).
- Lagarde, Marcela, 2018 (2015). *Claves feministas para mis socias de la vida* (Buenos Aires, Batalla de ideas).
- Lauter, Rolf y otros, 1993. *Bill Viola, más allá de la mirada (imágenes no vistas)*. (Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).
- Le Breton, David, 2002 (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (Buenos Aires, Nueva Visión).
- Lefebvre, Henri. 2013 (1974) *La Producción del espacio*. (Madrid, Capitán Swing).
- Liss, Andrea, 1998. *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust* (Minneapolis, Minnesota University Press).
- Longoni, Ana. 2011 “¿Qué queda hoy del activismo artístico?”. Revista Ñ. Buenos Aires
- Lozano, Rian, 2010. *Prácticas culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador*. (México, Ed. PUEG).
- Luxemburgo, Rosa, 1970. *Huelga de masas partido y sindicatos*. (Buenos Aires, PyP. Cuadernos Pasado y Presente).
- Marotta, Graciela, 2010. *El libro del libro de artista* (Buenos Aires, Ediciones Borrromeo).
- Martinez Estrada, Enrique. 1947. *La Cabeza de Goliath*. (Buenos Aires, Emecé Editores).
- Merleau-Ponty, Maurice, 1993 (1945). *Fenomenología de la percepción*. (Buenos Aires, Planeta).

- Millett, Kate, 1995 (1970). *Política sexual* (Madrid, Cátedra).
- Moreno, María. 2011. *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie de 2001*. (Buenos Aires, Capital Intelectual).
- Nancy, Jean-Luc. (2002). "A la escucha". (Paris, Éditions Galilée. Trad: Horacio Pons).
- Nazar, Cecilia, 1998. *Al Ras*. Manuscrito inédito.
- Nietzsche, Frederich, 1999 (1871-1872). *El nacimiento de la tragedia* (Alianza, Madrid).
- Oliveras, Elena, 2000. *La levedad del límite* (Buenos Aires, Fundación Pettoruti).
- Padín, Clemente, 2004. "Arte de la Acción". En *Performancelogía*
<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2006/11/art-de-la-accion-clemente-padn.html>.
- Preciado, Paul B., 2019 (2000). *Manifiesto contrasexual* (Buenos Aires, Anagrama).
- Proaño Gómez, Lola, 2017. "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". En *Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral* (Buenos Aires) Año XIII, No 26
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefono/article/view/3978>.
- Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia, 1991. *Corazones en llamas*. (Buenos Aires, Clarín/Aguilar).
- Reguillo, Rossana, 2002. "El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresalta-

da". En *Anàlisi* (Barcelona) No 29
<https://core.ac.uk/download/pdf/13267366.pdf>

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen*. (Buenos Aires, Tinta Limón).

Rosenbaum, Alfredo, 2008. "El lenguaje corporal y lo performático en el Tanztheater de Pina Bausch". En *Lenguajes artísticos combinados I*. (Buenos Aires, Departamento de Artes Visuales, IUNA).

Rosenbaum, Alfredo, 2009. "Performance, cruce de lenguajes y provocación. Análisis del ciclo de performance en Expotrastiendas 2007". En *Revista Kepes*. Grupo de Estudio en Diseño Audiovisual, Manizales, N° 3.

Rosenbaum, Alfredo, 2011. "Arte vivo: los cuerpos en el centro del cruce de lenguajes." En I Jornadas Nacionales de Investigadores Teatrales. "Pensar y hacer en las artes escénicas". (Buenos Aires, Telón de Fondo/ Facultad de Filosofía y Letras).

Rosenbaum, Alfredo, 2011. "Lo que se oculta detrás de un nombre: cruce de lenguajes y apropiaciones disciplinares". En IV Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados. (Buenos Aires, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales, IUNA).

Rosenbaum, Alfredo, 2013. "Sobre los conceptos de obra, texto, discurso y lenguaje en las producciones artísticas de cruce". Ponencia presentada ante el III Congreso Internacional Artes en cruce. Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir. Organizado por el

Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras,
UBA.

S/A, 2017. "Mujeres desnudas se manifestaron contra los femicidios en Tribunales, Plaza de Mayo y Congreso". *Clarín*. Buenos Aires. Última visualización 5 de octubre de 2021.

https://www.clarin.com/sociedad/mujeres-desnudas-manifestaron-femicidios-tribunales-plaza-mayo-congreso_0_r1y0Edj-W.html

Sassen, Saskia, 2015. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global* (Buenos Aires, Katz Editores).

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

Segato, Rita, 2010. "Ningún patriarcón hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado". En: Gabert, Karin y Lang, Miriam (Ed.), *Cómo se sostiene la vida en América Latina* (Quito, Fundación Rosa Luxemburg/Ediciones Abya-Yala).

Segato, Rita, 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (Buenos Aires, Tinta Limón).

Symms, Enrique, 2004. *El señor de los venenos*. (Buenos Aires, Cuenco de Plata).

Tamayo Flores-Alatorre, Sergio, 2016. *Espacios y repertorios* (Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana).

- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Edit.), 2011. *Estudios avanzados de performance*. (México, Fondo de Cultura Económica).
- Taylor, Diana, 2012. *Performance*. (Buenos Aires, Asunto Impreso).
- Taylor, Diana, 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. (Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado).
- Turner, Bryan, 1989. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. (México, Fondo de Cultura Económica).
- Virilio, Paul. 1999 (1976). *La Inseguridad del territorio*. (Buenos Aires, La Marca).
- Warr, Tracey y Jones, Amelia, 2006. *El cuerpo del artista* (Londres, Phaidon Press Limited).
- Young, James, 2000. "Cuando las piedras hablan". En *Puentes* (La Plata) No 1 <http://www.memoriaenelmercosur.educ.ar/wp-content/uploads/2009/04/puentes01.pdf>.
- Zuik, Diana, 2015. *Alfredo Portillos*. Catálogo de la muestra Materias... formas... espacios. (Buenos Aires, Museo de la Cárcova, UNA).

De los autores

Alfredo Rosenbaum. Licenciado en Letras (UBA), Especialista en Gestión y Administración Cultural (UNA) y Magister en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales (UNTREF). Su actividad artística deriva desde la escritura de poesía, la práctica de un teatro de experimentación, con tintes coreográficos afines al teatro-danza, hasta el cruce permanente de la textualidad dramática con la lírica en la escritura de obras como *Mar en calma*, *Las paseantes*, *El próximo tren*, y *Fotografía de gritos de pájaros*, entre otras. Ha producido, interpretado y dirigido espectáculos experimentales, multimedia, performances, acciones poéticas, en forma individual y en la actividad desarrollada en el Equipo La serie dirigido por Ita Scaramuzza durante la década del 90, la dirección del grupo de teatro experimental Amaratados x Lola, y la formación de su última agrupación, Ensamble Cáustico. Produce también libros de artista, poesía visual y arte correo, participando de numerosas muestras individuales y colectivas de artes visuales. Ha desplegado su actividad como artista en el país y en varios países latinoamericanos, y en España e Israel. Ha desarrollado una carrera como docente en ámbitos privados y no formales, entre los cuales se destaca su labor en El Taller literario de Nicolás Bratosevich, y en la actividad artístico-académica en la UNA, tanto a nivel de grado, como en la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, donde es

docente y Coordinador Académico. Investigador categoría 3 del Ministerio de Educación de la Nación, dirige desde 2015 proyectos sobre cuerpo, política y cruce de lenguajes artísticos en la Argentina.

Julieta Casado. Actriz y performer. Profesora en Artes del teatro UNA. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (Artes Visuales, UNA). Actualmente se encuentra preparando su tesis de Maestría de la misma especialización. Se desempeña como docente invitada en la materia Lenguaje Corporal de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados entre abril de 2010 y julio del 2012 y desde el año 2019. Participa del equipo de investigación de “Lenguajes Artísticos combinados” dirigido por la Lic. Marotta y en el equipo de “Cruce de lenguajes en la década del 80 en Buenos Aires y Rosario”, dirigido por el Mg. Rosenbaum, ambos aprobados por el ministerio de educación, ciencia y tecnología. Miembro integrante de los grupos de performance “Muñecas clínicas” y del “Ensamble caústico”. Miembro fundadora del Grupo de Teatro Experimental “Amorados x Lola”, coordinado por Alfredo Rosenbaum, desde 1997 hasta el 2005. Recibe el 2do premio mejor espectáculo “Victimoscopia urbano”, 1era bial de Artes de la Facultad de Ciencias Económicas U.B.A, mayo de 2001 y la Beca de creación grupal, Ensamble Caustico, Fondo Nacional de las Artes, 2008, subsidios a la producción de Proteatro para el espectáculo El men-

sajero 2009, La mirada de dios, 2007, Caballo en un incendio, 2005, Suite, 2004.

Lourdes Dunan. Artista visual y performer, Lic. en Artes Visuales con orientación en Grabado y Arte Impreso (UNA-DAV). Cursó la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA-DAV), el Posgrado Internacional Gestión y Política en Cultura y Comunicación (FLACSO) y el curso de posgrado Industrias Culturales: claves para su gestión y desarrollo (UNTREF). Además, realizó cursos de formación vinculados a las artes visuales y a la gestión cultural en diferentes instituciones. Con su producción artística participó en exposiciones colectivas y páginas de artista en ediciones independientes. Se desempeñó como docente de nivel secundario en escuelas de gestión privada. Actualmente es docente de Historia de las Artes Visuales (UNA-DAV). Desde 2011 integra diferentes Proyectos de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología radicados en el Departamento de Artes Visuales de la UNA, participando como expositora en Festivales, Simposios y Congresos tanto nacionales como internacionales. Trabajó en producción ejecutiva y periodística en programas culturales radiales. Se desempeñó en prensa y comunicación para editoriales, eventos e instituciones culturales. Trabajó en el área de Prensa y Comunicación Institucional de la Fundación Centro de Estudios Brasileiros y actualmente en la Secretaría de Presidencia de la Fundación Konex.

Pablo Paniagua. Especialista y maestrando en lenguajes artísticos combinados. (Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Profesor en artes visuales (I.S.F.D.A. N°805. Trelew, Chubut) y profesor elemental de guitarra (Conservatorio Fracassi. Trelew, Chubut). Formación extra académica: música y arte sonoro, taller de grabaciones de campo y luthería experimental, entre otros. Desde 2020 dirige el proyecto Talleres Trashumantes. Plataforma e-learning para la enseñanza artística. Participó en diversas exhibiciones colectivas e individuales y en distintos simposios, jornadas y congresos, tanto nacionales como internacionales. En 2021 obtuvo una de las becas para finalización de tesis de maestrías y doctorados. (Resolución UNA 0068/2021. Universidad Nacional de las Artes. Secretaría de Investigación y Posgrado). En 2020 fue seleccionado y realizó la residencia “Abejas Tapioca”, residencia artística por la Amazonía colombiana. (Villavicencio, Meta. Colombia). Y en 2019 obtuvo una de las becas a la formación del Fondo Nacional de las Artes. Desde 2018 forma parte del equipo de investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en Argentina desde los 80 a la actualidad”.

Andrea Cárdenas. Artista visual y performer argentina (1970). Licenciada en Artes Visuales UNA (Universidad

Nacional de las Artes), desarrollo profesional como docente e investigadora en el Departamento de Artes Visuales de dicha institución. Actualmente cursando la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA. Docente en la facultad de Diseño y Comunicación, Área Textil e Indumentaria en la Universidad de Palermo, en el Área de Comunicación de la Fundación Universidad del Cine, FUC y en la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano. Sus producciones artísticas se centran en la investigación del cruce de lenguajes, indagando en la performance como puente creativo y poético. Participó de exposiciones dentro del campo de las artes visuales desde el año 1988 en pintura, grabado, arte correo, poesía visual, libros de artista, videos, fotografías, objetos e instalaciones. Presentó desde el año 2004 sus performances en festivales y encuentros nacionales e internacionales, y coorganizó festivales de performance como “Mutaciones” Intercambio chileno-argentino de performance 2007, el Festival “Confluencias” 2008, y Co-Curadora de la muestra “Ciclos” encuentro de performance en 2013.

Javier Sobrino. Artista visual y performer argentino. (1968). Licenciado en Artes Visuales, docente e investigador de la UNA, Universidad Nacional de las Artes en el Departamento de Artes Visuales y docente en la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano. Actualmente cursa la Maestría del Posgrado en Lengua-

jes Artísticos Combinados UNA. Su obra ha recorrido múltiples disciplinas como pintura, objetos, instalaciones, poesía visual y sonora, arte correo, performance y videoarte, exponiendo tanto en Argentina como en el exterior, Brasil, Chile, Cuba, España, Finlandia, Italia, México, Japón, y Uruguay. Fue miembro del Grupo Fosa participando en todas sus presentaciones. Actualmente investiga en el cruce de lenguajes, donde la performance es el eje de sus producciones. Fue coorganizador del “1er Festival Internacional de Performance del Cono Sur, En Tránsito” en 2004, del “Intercambio japonés argentino de performance” 2005, del Festival “Mutaciones” Intercambio chileno-argentino de performance 2007, del Festival “Confluencias” 2008, y Co-Curador de la muestra “Ciclos” encuentro de performance en 2013.

Roma Vaquero Díaz. Artista multidisciplinaria, performer, feminista e investigadora. Sus proyectos incluyen performance, instalación, fotografía y audiovisual. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (U.N.A.) y Licenciada en Arte Escénica (U.N.R.). Ha participado de exposiciones en Argentina, Chile, Uruguay, Ecuador, Venezuela, México, Colombia, Estados Unidos, España, Bélgica e India. Sus obras recientes se exhibieron en Centro Cultural Kirchner (CABA), Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata), Espacio Idea MEC (Montevideo), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CABA), Museo Jacobo Borges (Caracas), Centro Cultural San Martín (CABA) Ha publicado diversos artículos en revis-

tas y portales culturales en el ámbito nacional e internacional, entre ellos Revista Sudestada y Le Monde Diplomatique. Es autora del libro *Cuántos cuerpos entran en un cuerpo. Cuaderno de Territorios* (Editorial Flanbé, 2020), y coautora del libro *Mujeres de Kurdistan. La revolución de las hijas del sol* (Editorial Sudestada, 2017). Desde 2017 dirige *Mundo Performance*, plataforma de investigación y creación en relación al arte de la performance y el arte contemporáneo.

Ana Casal. Magister y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), Magíster en Igualdad de género (Universidad Castilla-La Mancha) y Licenciada en Psicología (UBA). Desde el 2015 explora cuestiones relacionadas con las problemáticas de géneros - especialmente violencias, binarismo espacio público/espacio privado y las lógicas patriarcales de la lengua- a través de performances e instalaciones, dando lugar también a producción teórica sobre los entrecruzamientos entre arte y géneros, con la que participa en congresos y jornadas. Es con esos mismos intereses que desarrolla su labor en la Universidad Nacional de las Artes, tanto como investigadora -desde 2018 integra el equipo de investigación Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad- y docente -en 2019 en grado y, a partir de 2020, en posgrado-. Además de la producción artística individual, trabaja desde 2016 junto a Paloma Macchione en CUFA -Colectiva Única de Fabulaciones Artís-

ticas- con quien desarrolla experiencias que integran los distintos lenguajes artísticos en vínculo con problemáticas de géneros y de los feminismos. También es autora de diversas publicaciones sobre géneros y dicta clases y conferencias sobre esta temática en diferentes universidades e instituciones del país.

Paloma Macchione. Magister y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), Diplomada en Arte y Géneros (UMSA), Licenciada en Artes (UNSAM), Intérprete Nacional Superior de Danza Contemporánea (UNA) y Maestra Nacional de Danza Clásica (Escuela Nacional de Danzas). Desarrolló su trabajo artístico como intérprete de danza contemporánea en compañías y grupos independientes en donde tuvo la posibilidad de participar activamente de los procesos creativos a partir de la improvisación y la investigación en la composición coreográfica, presentándose en el país y en el exterior. Desde el 2013 incursiona en el terreno de la performance, explorando las relaciones entre el cuerpo y los dispositivos tecnológicos audiovisuales. En esta línea, integra CUFA (Colectiva Única de Fabulaciones Artísticas) junto a Ana Casal, produciendo experiencias que integran los distintos lenguajes artísticos en vínculo con las problemáticas de géneros y los feminismos. Desde el año 2004 se desempeña como docente en la UNA impartiendo clases de técnica de la danza, teoría e historia de las artes, en grado y posgrado; desde el año 2018 conforma del equipo de investigación Cuerpo vi-

vo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad, generando producción teórica y artística, participando de simposios y congresos.

Fabián Valle. Artista visual, Maestro nacional de dibujo, egresado de la ENBA Manuel Belgrano, Profesor Nacional de pintura egresado de la Prilidiano Pueyrredón y Magister en Lenguajes Artísticos Combinados del Posgrado LAC de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el equipo Cuerpo Vivo, dirigido por Alfredo Rosenbaum. Su objeto de trabajo se centra en la performatividad social en las manifestaciones populares, y de los activismos artísticos en ese contexto. Es docente en la materia Proyectual I a III, cátedra Marotta, en la UNA. Trabaja en la Gerencia de Planificación y Servicios Culturales del Fondo Nacional de las Artes. Sus producciones se desarrollan alrededor de la pintura, el dibujo, la gráfica y la instalación. Desde 2015 lleva adelante un proyecto de intervenciones Gráficas en el espacio público.

ISBN 978-907-3346-26-4



9 789873 946264