

**De lo popular a la vanguardia:
recuperaciones, contaminaciones e influencias en los
colectivos artistas contemporáneos
de la Ciudad de Buenos Aires**

Ramiro Manduca
Universidad de Buenos Aires
ramiromanduca@gmail.com

Maximiliano de la Puente
*CONICET - Instituto de Investigaciones Gino Germani - Universidad de
Buenos Aires, Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas
del Atlántico Sur, Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional
de Tres de Febrero*
maxidelapuente@gmail.com

Palabras clave:

Artivismo. Performance. Política. Vanguardia. Popular.

Resumen:

Nos proponemos abordar las tradiciones y antecedentes, tanto en el campo artístico como en el político, de tres de los más importantes colectivos que están interviniendo en el espacio público físico y virtual en Argentina en los últimos años: Fin de Un Mundo (FUNO), Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) y Compañía de Funciones Patrióticas (CFP).

En sus concepciones estéticas y políticas se ponen en juego y reactualizan acervos provenientes de campos muy diversos de las corrientes teatrales y artísticas de décadas previas, que se hacen presentes como destellos en las acciones de los colectivos anteriormente nombrados. Este trabajo buscará entonces ser un nuevo aporte en la construcción de una cartografía de los colectivos artistas que accionan en las calles de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de una agudización de las políticas neoliberales en el conjunto de América Latina.

**From the popular to the Avant-garde: recoveries,
contaminations, and influences in the contemporary artist
collectives of the City of Buenos Aires**

¹ Esta investigación se enmarca en el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT): «Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)», financiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Agencia I+D+i), del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, Argentina.

Keywords:

Artivism. Performance. Politics. Avant-garde. Popular.

Abstract:

We propose to address the traditions and backgrounds, both in the artistic and political fields, of three of the most important groups that are intervening in the physical and virtual public space in Argentina in recent years: Fin de Un Mundo (FUNO), Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) and Compañía de Funciones Patrióticas (CFP).

In their aesthetic and political conceptions, they bring into play and update the knowledge coming from very diverse fields of the theatrical and artistic trends of previous decades, which are present as flashes in the actions of the previously mentioned collectives. This article will then seek to be a new contribution to the construction of a cartography of the activist collectives that operate in the streets of the City of Buenos Aires, within the framework of a sharpening of neoliberal policies in Latin America as a whole.

Introducción

En las siguientes líneas compartiremos algunas reflexiones, ideas e hipótesis en torno al accionar de una serie de colectivos activistas [Delgado, 2013] contemporáneos que intervienen en la ciudad de Buenos Aires con mayor periodicidad, principalmente, a partir de la asunción de la Alianza Cambiemos a finales del año 2015². Buscaremos poner en relación diversos procedimientos utilizados por tres de ellos -Fin de Un Mundo (FUNO), Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) y Compañía de Funciones Patrióticas (CFP)- con experiencias artísticas de décadas previas. El rastreo de prácticas artísticas en las que aparece como un rasgo fundamental una crítica radical a la realidad, mediante procedimientos que escapan al propio estatuto del arte, puede remontarse a las vanguardias históricas. En este caso el diálogo que propondremos tomará en cuenta algunas de aquellas que tuvieron lugar en América Latina, a partir del

² La Alianza Cambiemos (conformada en el año 2015 por el PRO, Propuesta Republicana, partido encabezado por el ex presidente Mauricio Macri; la Unión Cívica Radical, partido histórico de “centro” en la política argentina y otros partidos de menor importancia) se impuso en las elecciones presidenciales de 2015 y gobernó Argentina hasta el 2019, desarrollando una serie de políticas en lo económico posible de ser enmarcadas dentro del paradigma neoliberal. En el 2019 fue derrotada por el Frente de Todos, espacio donde confluyen las diversas expresiones del peronismo y cuya fórmula presidencial fue encabezada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner, que gobernará el país en el período 2019-2023.



periodo de radicalización política y estética de los años sesenta [Mestman y Longoni, 2001; Gilman, 2003; Verzero, 2013], tanto provenientes del campo de las artes plásticas y el *performance art* (a partir de los artistas argentinos Edgardo Vigo y Alberto Greco), como del teatro popular (recuperando las concepciones del dramaturgo, escritor y director teatral brasileño Augusto Boal y la tradición militante³), conjuntamente con experiencias más cercanas que aparecen también en las influencias estéticas de los colectivos en cuestión, como es el caso del grupo de experimentación teatral argentino La Organización Negra⁴ (LON) y el movimiento de teatro comunitario⁵.

En la mayoría de las oportunidades, los colectivos artistas aparecen vinculados, acompañando o visibilizando problemáticas o reivindicaciones de diversos movimientos sociales (feministas, de derechos humanos, en torno a reclamos vinculados al derecho a la ciudad, etc.), generando entre ellos ‘préstamos’ en términos estético-políticos. Un ejemplo de esto es la intervención en marchas encolumnados como una organización política más, como en el caso de la acción *Radio FUNO*, que tiene lugar todos los 24 de Marzo, en el marco de las marchas que conmemoran el aniversario del golpe de Estado que instauró la última dictadura militar en el país (1976-1983), la utilización de banderas con consignas para reforzar el sentido de las acciones (*Femicidio es Genocidio* o *Algo huele mal* de FACC) e inclusive el desarrollo de ‘movilizaciones performáticas espontáneas’, como ocurrió en 2018 en una acción a cien años de la Reforma Universitaria realizada por la CFP⁶.

³ Para un estudio pormenorizado del teatro militante en Argentina, ver: Verzero, 2013

⁴ Para un estudio pormenorizado de La Organización Negra, ver: González, 2015

⁵ Para un estudio pormenorizado del movimiento de teatro comunitario, ver: Proaño Gómez, 2013

⁶ Esta acción, donde además hemos participado ambos autores junto al grupo de investigación que integramos (Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires) consistió en una performance urbana por el centro de la Ciudad de Buenos Aires, recordando la Reforma Universitaria de 1918 en el marco de una fuerte reducción del presupuesto a la educación superior. En el desarrollo de la misma se asignaban funciones a



En este trabajo partiremos de pensar a los propios colectivos como parte de un amplio y difuso ‘proto’ movimiento, en el que confluyen decenas de formaciones y grupos de los cuales los analizados en este caso revisten particular interés por jerarquizar procedimientos performáticos/teatrales y ser de los más prolíficos en sus producciones. Al respecto no es menor destacar iniciativas tendientes a configurar programas de acción conjuntos entre los diversos agrupamientos al calor de los años “macristas”, entre los que nos parece relevante destacar el encuentro *Arte Urgente!* convocado por trabajadores/as del *Espacio de Memoria Ex Esma*, artistas e investigadores, que tuvo lugar en septiembre de 2017 y en el que participaron más de cincuenta colectivos. Si bien no existió una continuidad de la coordinación, tal como lo arrojan las resoluciones del plenario realizado a modo de cierre del encuentro, la sola existencia de un espacio en donde se expresó una amplitud tan grande de experiencias que iban desde alineados a partidos políticos o movimientos a otros que se conforman de manera concreta para movilizaciones en particular y no sostienen coordinaciones estables, desde aquellos que presentan un trabajo cooperativo de décadas hasta otros que «no son colectivos artísticos (como Ni Una Menos) pero que surgen, desde sus inicios, con una fuerte pregunta por las estéticas de sus puestas del cuerpo» [Di Filippo, Iida, Longoni y Pérez Rocca, 2017], este encuentro abona a nuestro planteo y da cuenta de la vitalidad de las prácticas artivistas.

Para esto será importante recuperar algunos aportes del trabajo realizado por el sociólogo español Manuel Castells [2012]. En su temprano análisis de la llamada ‘primavera árabe’, (las manifestaciones populares que tuvieron lugar entre 2010 y 2012 en varios países árabes y que reclamaban una apertura política) y el movimiento de lxs indignadx, (que provocó que miles de personas tomaran las calles y las plazas públicas en España en 2011, en la víspera de elecciones municipales), se propuso actualizar sus

los miembros del público y entre ellas se les brindaban materiales para armar una bandera que encabezaría una movilización espontánea con la que finalizaba la performance.



estudios en torno a los movimientos sociales, pensando a los mismos como movimientos en red, por la articulación de la acción callejera e Internet. Si bien de manera algo ingenua, ya que romantiza en ese trabajo la «democratización» comunicativa de la red, pero entendible para el momento de su escritura, trazó en él de manera lúcida algunas características para pensar en términos amplios los movimientos del actual milenio. Destacaremos dos de los rasgos señalados por el teórico. El primero de ellos, en torno a la posibilidad de ampliar el sentido de comunidad al articular híbridamente la ocupación del espacio virtual y del espacio físico, potenciando entonces sus posibilidades de comunicar e incidir sobre los acontecimientos puntuales. El segundo rasgo es el rol central de la afectividad en la constitución de los mismos. Las palabras de Castells son precisas en este punto: «los movimientos sociales son emocionales. La insurgencia no empieza con un programa ni una estrategia política. Esto viene después (...) El big bang de un movimiento social comienza con la transformación de la emoción en acción» [2012: 31]. Es ese componente, ponderado por la incidencia acotada en la realidad social de los colectivos que estudiamos, el que se hace presente tanto en las dinámicas de conformación interna de los mismos como en el efecto generado en los espectadores «involuntarios», con los que se conforman oportunamente «comunidades (afectivas) transitorias» [Carreira, 2013]. Como en todo movimiento, los actores que lo conforman despliegan tácticas de intervención distintas. En este caso, las mismas se vinculan a los procedimientos y tradiciones selectivas en las que cada uno de los casos que analizamos puede ser inscripto.

Fin de Un Mundo: la vocación por lo popular

En el caso del colectivo Fin de Un Mundo⁷ es posible rastrear la estética adoptada en la tradición del teatro popular latinoamericano. En ese sentido

⁷El Colectivo Fin De Un Mundo (FUNO) surgió en el año 2012 a partir de una convocatoria en el marco del 520° aniversario de la Conquista de América realizada por la



traemos a cuenta a Augusto Boal, quien en sus *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, cuya primera edición es de 1975, ofrece algunas definiciones para este tipo de teatro. En sus páginas, Boal diferencia tres categorías: «teatro popular del pueblo y para el pueblo» [1982:22] que tiene como lugares de emplazamiento a los sindicatos, las calles de barrios populares, las plazas, etc. Sin embargo, en la definición dada, Boal no deja en claro quiénes protagonizarían este tipo de teatro en las representaciones. Una segunda categoría es aquella que implica una «perspectiva popular pero para otro destinatario» [Boal, 1982:32]. Si bien Boal se refiere al teatro de sala, de contenido político crítico (posible de ser asociado en Argentina al movimiento de teatro independiente⁸), se hace una pregunta que es válida para el caso de FUNO: «¿si el destinatario no es el pueblo, para qué dar este tipo de teatro?» [Boal, 1983: 33]. Para el dramaturgo brasileño, su funcionalidad está dada por la disputa de sentido de ciertos sectores de la población, siendo este «un tipo de teatro que se contrapone a los medios de información sometidos a la burguesía y a los medios oficiales, ofreciendo en cambio información del pueblo a la clase media» [Boal, 1983: 34]. La última de las categorías es el «teatro antipueblo cuyo destinatario es el pueblo» [Boal, 1983: 39], tendiente a favorecer la propagación de valores y de la opinión pública favorable a la burguesía, en la mirada de Boal, las

compañía teatral Tres Gatos Locos, integrada por egresados de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Desde allí, el colectivo ha realizado más de treinta acciones en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y también en otros lugares de Argentina. Dentro de FUNO se nuclean no solo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos y fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos y sonidistas), y otros trabajadores de la cultura, así como personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pueden aportar y coincidir con los objetivos que se buscan alcanzar. Para un abordaje más detallado ver: Manduca, 2017; Manduca y Verzero, 2019.

⁸ Si bien la definición de teatro independiente es utilizada de formas diversas –incluso en la actualidad– es necesario señalar el origen histórico de esta definición para definir prácticas teatrales múltiples y distintas que tienen como característica común no estar asociadas al teatro comercial ni al teatro oficial (aquel que tiene lugar en salas dependientes del estado). Para esto hay que remontarse a la década del '30 del siglo XX, momento en el que surge como tal, impulsado por personajes como el escritor, periodista y dramaturgo Leónidas Barletta, quien estaba ligado estrechamente al flamante Partido Comunista Argentino. Estéticamente es un tipo de teatro con abundancia de procedimientos miméticos, didactistas, que jerarquiza los espacios teatrales tradicionales y la dupla autor-director como “protagonista” en la formulación del hecho teatral. Para un abordaje detallado y actualizado ver, Fukelman, 2016.



obras representadas «on Broadway, on calle Corrientes, on Avenida Copacabana y todos los otros On»[1983:39], es decir lo comúnmente llamado como teatro comercial.

Sin obviar las propias contradicciones presentes en las formulaciones de Boal, donde lo popular aparece más como una concepción ideológica que guía el hecho teatral que como una práctica concreta de un sector social determinado, es justamente la segunda de las categorías formuladas en las que se podría enmarcar a FUNO. Como hemos desarrollado junto a Lorena Verzero [2019], parecería que lo que se pone de manifiesto en las acciones de este colectivo es una cierta ‘vocación por lo popular’ dada principalmente por una mirada ‘progresista’ en términos políticos de sus integrantes, miembros en su enorme mayoría de las capas medias urbanas. En el plano estético, la vocación por lo popular aparece en una suerte de recuperación «selectiva» de elementos propios de teatralidades populares, como el carnaval, el teatro callejero e incluso la recuperación del teatro invisible⁹ (también propuesto por Boal como una de las variables de teatralidad popular). Las corporalidades grotescas y exuberantes, el vestuario excesivo, la construcción de arquetipos fácilmente identificables, los movimientos coreográficos simples, la inclusión de corporalidades diversas y de procedimientos circenses, son algunos de los principales aspectos.

En el plano organizativo y en la composición aparece también esta vocación. La apertura a «artistas y no artistas», la amplitud en términos de edades, géneros y corporalidades que el colectivo incluye lo diferencia del resto de los grupos sobre los que nos detendremos, donde aparece como rasgo distintivo el vínculo previo con alguna disciplina artística. Este aspecto, junto con la idea de contribuir a la creación de «un mundo hogar», las lógicas (tendientes) a la horizontalidad en el plano organizativo y el proceso creativo colectivo, pueden ser pensadas en relación con los

⁹ Respecto a la recuperación del teatro invisible en las acciones de FUNO ver: Manduca, 2017.



principios que Lola Proaño Gómez [2013] identifica en una experiencia más cercana pero también posible de ser enmarcada en las estéticas del teatro popular, como es el teatro comunitario en Argentina. En ese sentido, FUNO apunta a construir también una suerte de comunidad, un ser-en-común [Esposito, 2003] donde prime la diversidad como principal riqueza, donde justamente frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo, aparezca la colectividad como principal fortaleza. Esto opera como fundamento de la amplitud de su convocatoria y de la diversidad de quienes forman parte de sus intervenciones. Sin embargo, a diferencia de lo señalado por Proaño Gómez respecto al teatro comunitario, en el caso de FUNO, si bien la heterogeneidad puede aparecer en las edades, géneros, cuerpos y profesiones de los miembros, no es un aspecto presente, como señalábamos más arriba, en el plano clasista.

La pregunta consiste en si esta vocación popular tiene por finalidad interpelar efectivamente a un público popular y si, llegado el caso, este tipo de activismo artístico lo consigue. Aunque tal vez no sea posible dar respuesta a estos interrogantes, sí es posible afirmar que este sector del campo artístico retoma la marca, la huella popular y concreta así una distinción frente a otros sectores intelectuales. Radica en ello, según Bourdieu (1988), un «uso positivo» de lo popular, que legitima a ambos sectores al mismo tiempo. Este sector del campo artístico, en su voluntad de reivindicación de los valores o de su propio origen popular, evidencia un doble corte: por un lado, hacia el campo intelectual del que forman parte, es decir, concretan la distancia con otros sectores del teatro independiente; y por otro, hacia afuera del campo, materializando la distancia con ese otro que es el pueblo, puesto que al pronunciarlo ese ‘pueblo’ pasa a ser ya otro, es objetivado, dicho, por el artivismo. Por otra parte, este «uso positivo» de lo popular no se aparta del diagnóstico de Pierre Bourdieu respecto de que la mayoría de los discursos a favor de lo popular provienen de sectores no dominantes del campo de la producción. Entonces, el uso de elementos y las



remisiones a lo popular hablan no tanto de los sectores populares como de la posición del sujeto de la enunciación [Verzero y Manduca, 2019].

Recuperaciones de la vanguardia

Podemos pensar que existe un vínculo estrecho entre las vanguardias y las intervenciones performáticas de dos de los colectivos que abordamos en este trabajo, FACC y la Compañía de Funciones Patrióticas, teniendo en cuenta un escenario que señala la existencia de «signos evidentes de la reapertura (no solo local) de la pregunta sobre las relaciones entre vanguardias, arte, política y activismo» [Longoni, 2006]. Precisamente Longoni sostiene que las nociones centrales que Peter Bürger establece en su libro *Teoría de la vanguardia* [1997], en relación a las vanguardias artísticas, operan «como un sobreentendido y restrictivo corset que constriñe las aproximaciones a la historia concreta o a la idea misma de vanguardias argentinas» [Longoni, 2006]. Para Bürger, existen algunas características centrales para comprender el proyecto de las vanguardias artísticas: por un lado, un cuestionamiento revulsivo hacia el arte en cuanto institución, «en tanto aparatos de producción, distribución y recepción artística dominantes en una época dada, así como el conjunto de ideas a ellos vinculadas» [Pinta, 2013: 22-23], lo cual implica una ruptura total con la tradición y la reinscripción del arte en la praxis vital, rechazando de esta forma la autonomía del arte propia del proyecto de la modernidad. El problema es que tanto en Argentina como en América Latina, los artistas que se inscribieron en el marco de las vanguardias no solamente se encontraban atravesados por condiciones histórico/sociales muy distintas a las de sus pares pertenecientes a las vanguardias europeas, sino que también participaron, constituyeron e impulsaron la praxis vital de muchas instituciones. La compleja relación que se da entre artistas, vanguardias e instituciones, «obligan a repensar la oposición histórica entre vanguardia y museo, o la condición antiinstitucional de la vanguardia» [Longoni, 2006]. Esto es muy evidente, por ejemplo, en el caso de la Compañía de Funciones



Patrióticas, pues muchas de sus realizaciones han tenido lugar en espacios institucionales como la Fundación PROA y el Centro Cultural Recoleta, dos de los ámbitos más importantes pertenecientes al arte contemporáneo de la capital del país, o han sido declaradas de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, como ocurre con la serie performática urbana *Los barrios tienen memoria*, que la Compañía efectúa todos los 24 de marzo, en ocasión de conmemorarse un aniversario del golpe de Estado que instauró la última dictadura militar en Argentina. Las FACC, en cambio, desarrollan sus intervenciones performáticas decididamente por fuera de las instituciones, en abierta disputa incluso a ellas, tanto en lo que se refiere a las instituciones artísticas (museos, centros culturales, etc.), como a las políticas (partidos o agrupaciones partidarias). Pero en ambos casos la inscripción de sus intervenciones en la praxis vital es decididamente recurrente.

FACC: el retorno a la vanguardia como aguafiestas de la “revolución de la alegría”

Pensaremos aquí a la FACC a partir de la recuperación de la noción de vanguardia. Como ya nos hemos referido a este colectivo en otros trabajos [de la Puente, 2020] y han reconstruido también otros autores [Proaño Gómez, 2017], mencionaremos solamente que la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) es un colectivo no partidario activista que se encuentra constituido por un grupo de artistas autoconvocados que realiza acciones e intervenciones performáticas en el espacio público desde 2016, con el fin de oponerse a toda «máquina de violencia que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales» [Proaño Gómez, 2017: 49]. Hasta el momento han realizado ya más de veinte acciones que han tenido un gran impacto. En muchas de ellas se destacan la irrupción y el arrojío de los cuerpos de los performers que intervienen en distintos ámbitos de la ciudad y la pregnancia visual que las mismas generan.



Mencionaremos brevemente algunas de sus acciones, que nos permitirá señalar las influencias y tradiciones en las que podemos inscribir a la FACC. En noviembre de 2016 efectuaron una serie de acciones encadenadas, unidas por la consigna «Esto huele mal». Esta intervención tuvo lugar frente a edificios públicos importantes en la vida del país, como el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Energía y la Casa de Gobierno. Esa semana finalizó con otra acción que denominaron «Genocida Suelto», que incluyó la realización de escraches a cinco militares condenados por delitos de lesa humanidad y beneficiados por la prisión domiciliaria¹⁰. Una acción que tiene un antecedente concreto e inmediato en los señalamientos y escraches que el GAC (Grupo de Arte Callejero) realizaba junto con la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) desde mediados de la década del noventa del siglo pasado. Los *performers* de la FACC caminaban en esta intervención frente al domicilio de cada uno de los represores, marcando con gestos y miradas los lugares donde vivían. Se leía el nombre del acusado y se relataban sus condenas, mientras una serie de músicos tocaban en vivo. Los performers tenían puestas las máscaras de los cuervos o pájaros negros de mal agüero, que no solamente habían usado durante esa semana en las otras acciones, sino que volverían a utilizar luego, convirtiéndose así en un rasgo recurrente de las intervenciones de FACC. Ellos sostenían un cartel con la leyenda «Esto huele mal » además de la frase: «Genocida suelto. El Estado cómplice ayer y hoy». Acciones como esta, que unen presente y pasado, dan cuenta no solo de la política de desaparición que llevó adelante el terrorismo de Estado durante la época dictatorial, sino que también alude a «los desaparecidos económicos que hoy el gobierno desconoce y niega» [Proaño Gómez, 2017: 55]. Con «Genocida suelto», FACC propone entonces una «lectura del pasado reciente y lo conecta con el presente a fin de tomar parte

¹⁰ Para consultar una crónica de estas acciones ver: Emergente, «Semana del activismo, por FACC», [en línea] en Medium Emergente < <https://medium.com/@EMERGENTE/semana-de-activismo-por-la-f-a-c-c-8d8a5ace9ff0> [consultado 11 de mayo de 2020]



en la lucha ideológica que se da en Argentina al momento de su producción” [Proaño Gómez, 2017: 55].

Una de las acciones más impactantes que el grupo realizó, el 20 de octubre de 2017, tuvo lugar a solo dos días de las elecciones parlamentarias y en el marco de un país convulsionado por la desaparición y el posterior hallazgo del cuerpo perteneciente a Santiago Maldonado, víctima de la represión llevada a cabo por la Gendarmería Nacional frente a una protesta realizada por la comunidad mapuche Pu Lof en Resistencia de Cushmanen, ubicada en la provincia de Chubut, el 1 de agosto de 2017¹¹. Dicha represión incluyó disparos de balas de plomo y de goma y se cobró la vida de Maldonado. La intervención estuvo coordinada bajo la consigna «#QuiénElige?». Para realizar esta acción, el colectivo trabajó de manera secreta durante meses junto a artistas de cuatro ciudades ubicadas en diferentes puntos del país, tales como Comodoro Rivadavia, Libertador General San Martín, Esquel y Buenos Aires, con el fin de visibilizar diversas problemáticas sociales.

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

empiezan en el ensayo seguido de la Asamblea (...) empezamos con el cuerpo en acción y luego se traslada al debate porque uno se hermana en el trabajo físico; estamos poniendo en tela de investigación la forma de

¹¹ Santiago Maldonado fue un militante anarquista, artesano y tatuador de veintiocho años, oriundo de la provincia de Buenos Aires, fue visto por última vez el 1 de agosto de 2017 durante un violento desalojo de la Gendarmería a una protesta de la comunidad indígena mapuche Lof en Resistencia, en tierras del grupo Benetton situadas en Chubut, en la Patagonia argentina, que son reclamadas como propias por los pobladores originarios. Su caso despertó una fuerte movilización en la sociedad y el entonces gobierno nacional desarrolló una intensa campaña de estigmatización en torno al joven. Dos días antes de las elecciones legislativas de octubre de 2017, el cuerpo de Maldonado fue encontrado en las aguas del río Chubut, en lugares donde se habían realizado múltiples rastrilleos.



comunicarse... necesitamos ser un híbrido entre una compañía que ensaya, que entrena y también una asamblea [Proaño Gómez, 2017: 49].

La FACC trabaja desde el anonimato y la declaración conjunta y colectiva que expresan únicamente a partir de sus intervenciones, no se conocen los nombres de sus integrantes, ni otorgan entrevistas a la prensa. Sus acciones siempre tienen lugar de manera irruptiva y sorpresiva en el espacio público, sin convocatoria previa. Los espectadores no presencian voluntariamente sus intervenciones, sino que quedan atrapados por ellas. Acontecen en ámbitos cargados de significación simbólica, con el fin de lograr un gran impacto y visibilidad. No hay aviso previo sobre cuándo ni dónde van a producirse. Así, como sostiene Proaño Gómez: «No hay oferta y, por tanto, tampoco se puede conformar una demanda de parte del público; no se anuncia como una atracción de ningún tipo, menos aún masiva o turística» [Proaño Gómez, 2017: 50].

Tal como ocurriera con La Organización Negra (LON), un colectivo teatral y performático surgido en la temprana posdictadura alfonsinista, la ciudad deviene un gran escenario momentáneo para el desarrollo de intervenciones artístico/políticas impactantes y efímeras. Las acciones de este colectivo, tal como ocurre con las de FACC en la actualidad, constituían sucesos extraordinarios que alteraban y desestabilizaban « el orden acostumbrado y esperable de estos espacios» [González, 2015: 12]. Desde 1985, cuando surgieron como grupo en el ámbito de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), «los integrantes de LON habían tenido en sus inicios la intención de «ganarle a las vidrieras –y para ello habían llevado su arte a las calles para generar un shock a los transeúntes interceptados imprevistamente» [González, 2015: 14]. Sus performances fueron así tentativas efímeras y momentáneas para desarmar «lugares» y abrir nuevos «espacios» [De Certeau, 2007]. A contramano de la primavera alfonsinista, de la efervescencia y del destape democrático de los primeros años de la posdictadura, las intervenciones de LON



funcionaron como aguafiestas de la coyuntura atravesada. Sus acciones provocadoras pusieron en relieve, develaron o sacaron a la luz aquello que la mirada no alcanzaba a ver (o no quería) dando cuenta de una realidad diferente, no tan delimitada, y que, si bien trataba de estabilizarse, aún seguía presentando contradicciones y grietas [Longoni, 2015].

El trabajo de LON señalaba entonces que la recuperación del espacio público, la liberación de los cuerpos juveniles y el clima de festejo por el retorno democrático, no alcanzaban para obturar las llagas, cicatrices y heridas que la dictadura militar había ocasionado en el cuerpo social, «y esto lo expresaron en sus imágenes performáticas construidas, como una necesidad de hacerlo visible simbólica y públicamente» [González, 2015: 18]. Análogamente, podemos pensar a las acciones de FACC funcionando como aguafiestas de la «revolución de la alegría»¹², supuestamente instaurada en estos años de neoliberalismo macrista, al tiempo que constituye una continuidad en la crítica más de fondo a la democracia como sistema representativo. Este posicionamiento, en la última de las acciones analizadas, se manifestaba de manera explícita sin apelar a metáforas, mediante el despliegue de una pancarta que sintetizaba el carácter del régimen democrático para este colectivo en la consigna: «Democracia de los monopolios».

De la misma manera que en el caso de LON, sus intervenciones implican el desarrollo de prácticas multidisciplinares como el arte urbano, el diseño, la performance, la música, las artes visuales, la danza, el teatro físico, etc. Con sus acciones sorpresivas que intervienen raudamente en el espacio público, no solo ofrecen una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias de vanguardia propias del teatro de guerrilla, una concepción que retoma «la intención brechtiana de que todo arte sirve a propósitos políticos (...) y engendra una posibilidad de revuelta cultural » (González, 2015: 99). En sus acciones se

¹² Este slogan utilizó la Alianza Cambiemos en la campaña presidencial de 2015 que llevó a Mauricio Macri a la presidencia de la nación. En otro trabajo hemos profundizado respecto a acciones artivistas críticas respecto a las políticas felicitarias del PRO y de Cambiemos, ver: de la Puente y Manduca, 2020.



favorece la presentación, la búsqueda del acontecimiento único, performático e irreplicable, en vez de apelar a estrategias representativas y reproductivas. Una presentación que supone la intensificación del momento, del «aquí y ahora», de la «búsqueda por el instante» y que implica también una interrupción del devenir urbano cotidiano [González, 2015: 89]. Así como en las intervenciones urbanas de FACC se favorece la presentación por sobre la representación, tiene lugar también la abolición de la distancia entre creadores y espectadores, entre la instancia de acción escénica y la expectación. Una búsqueda que se construye desde la provocación y el establecimiento de zonas de fricción con respecto a los espectadores, en lugar de generar vínculos empáticos con ellos. Las acciones de FACC apuntan entonces a «crear una estética que rompe con el alivio, entender el disenso como negatividad afirmativa, estableciendo una relación de antipatía con el público, ni empatía ni apatía» [García Wehbi, 2012: 26]. Así, al establecer vínculos que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía con los espectadores, las acciones de FACC no tienen una connotación de celebración, propia de otras manifestaciones del teatro callejero, sino que constituyen «la escenificación de la crítica al pasado y la puesta en evidencia de aspectos oscuros y ocultos en el discurso político» [Proaño Gómez, 2017: 50].

Compañía de Funciones Patrióticas: reapropiaciones de vanguardia, articulación con movimientos sociales y circulación en las redes sociales

En el caso de la CFP, al igual que en FACC, los procedimientos que son recuperados también deben ser pensados en relación a la idea de vanguardia y a las influencias de artistas plásticos como Edgardo Vigo y Alberto Greco. Como hemos reconstruido en otros artículos [de la Puente y Manduca, 2019], el carácter activista de la CFP puede situarse con su salida a la calle en 2015 y el comienzo de la serie *Relatos Situados* junto a las artistas plásticas Paula Doberti y Virginia Corda, con las cuales el interés



pasó a estar puesto en una reflexión crítica sobre el pasado reciente¹³. Ese pasaje, fue ‘temático’ por un lado, ya que se abandonó provisoriamente el pasado en su sentido profundo, es decir, ‘los orígenes de la patria’, para centrarse en el pasado reciente, más cercano a los debates y desventuras de la actualidad al tiempo que, implicó también la puesta en escena de otros procedimientos estéticos. En palabras de Martín Seijo, director de la compañía:

Pasamos de lo teatral a lo performático, de la representación a la presentación, de la historia a la memoria, de la sala a la calle. Es una elección estético-política fundada en el reconocimiento de que la parodia, la ironía, el cinismo, para nosotros dejaron de ser, por el momento, recursos válidos para generar un lenguaje contemporáneo [Seijo en de la Puente y Manduca, 2019: 73]

Este cambio de la sala a la calle partió de una premisa clara para la búsqueda estética de la Compañía: no iban a ser acciones en el marco de movilizaciones, sino tratando de aportar desde otro lugar que escapara, también en esta oportunidad, a un espacio (o de algún modo, ‘cartelera’) saturado. La búsqueda de la calle tuvo un disparador más bien estético que político, tratando de sostener la mirada crítica inicial y con el objetivo de poner en tensión los espacios donde se impone el visto bueno por alojar solo miradas que acuerdan con lo que están expectando. Lo que prima entonces en estas acciones «no es bajar línea, sino ver qué acto estético se genera» [Seijo en de la Puente y Manduca, 2019: 73], y desde este lugar lograr también una particularidad en ese salir al espacio público que distinga el accionar de la Compañía respecto a otros colectivos.

¹³ La Compañía de Funciones Patrióticas, dirigida por Martín Seijo, se conformó en el año 2008 teniendo como eje un abordaje crítico y paródico de las concepciones de la patria, las liturgias, las ceremonias e hitos principales de la historia Argentina. Un primer momento de su trabajo estuvo vinculado al trabajo en sala apelando a procedimientos performáticos antes que teatrales. Entre el año 2010 y 2013 tuvo una prolífica producción en el ámbito de la Fundación PROA, espacio de arte contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Desde 2015, sus producciones comenzaron a desarrollarse principalmente en las calles de esa misma ciudad. A una serie de esas producciones la englobaron bajo el rótulo de *Relatos Situados*. Para un abordaje de ellos ver: Verzero, 2018



Con una influencia importante de las concepciones situacionistas de los años setenta, y de los llamados «señalamientos» realizados por el artista plástico argentino Edgardo Vigo, junto a principios de una estética relacional y participativa, las propuestas performáticas revisten una particularidad: quienes forman parte de ellas están invitados/as a hacer, sin mayores impedimentos, no son espectadores sino participantes. En el sentido planteado por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* [2010], este borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, logra poner en juego «la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común» [Rancière, 2010: 52].

La recuperación de Edgardo Vigo es central para las propuestas que la Compañía viene desarrollando en los últimos años, y constituye un elemento que tiene que ver con no imponer una imagen en el espacio urbano, sino generar una revulsión al reorientar las miradas hacia aquello que los mismos signos urbanos tratan de esconder [Davis, 2009]. Para Vigo se trata de presentar y no de representar, entendiendo esta diferencia en tanto «ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo, es decir, como fenómeno ajeno, externo a la realidad» [Longoni, 2006: 26]. A diferencia de otros colectivos, en el caso de CFP el procedimiento estético mismo es el que constituye la llave para la politicidad de la acción: ¿hacia dónde se corre la mirada de los participantes? En tiempos neoliberales, ¿que se hace en un recorrido urbano ante la creciente cantidad de personas en situación de calle? Estas preguntas las habilita tanto la calle como el procedimiento en sí. Las influencias que aparecen con fuerza tienen entonces una impronta más fuertemente arraigada en las artes visuales que en las teatrales.



En una de las últimas acciones más trascendentales por su viralización en las redes sociales desarrolladas por la compañía, *#CientíficosEnLaCalle*¹⁴ se hicieron presentes ciertas reverberancias estéticas posibles de ser pensadas en relación con la obra de Alberto Greco. También en este caso nos referimos a un “animador” de la escena de los setenta. Como señala Ana Longoni al pensar las trayectorias «heterotópicas» de Oscar Masotta y Alberto Greco, «ambos fueron piezas clave de aquella gesta radical, impulsores de sus actos e ideas más arriesgados, a la vez que ocuparon una posición marginal, limítrofe o descentrada respecto de la institución arte» [2017]. La figura de Greco es la del artista trashumante y errante, que vivió “en la precariedad y errancia” en distintos países europeos y latinoamericanos. Una de sus obras/acciones más importantes fueron los «vivo dito», señalar lo vivo, cuyo procedimiento implicaba encerrar en un círculo de tiza, personas, objetos, accidentes urbanos, lo que fuera posible, que tras esa acción pasaban a ser una obra del artista. Las motivaciones de Greco estaban fundamentadas en llevar al plano más radical la ruptura entre arte y vida, llegando incluso a ser expuesto él mismo como obra/artista (Museo de Arte Moderno de París, 1962). Las ‘firmas’ de Greco, sus distintas ‘obras’ callejeras y efímeras, eran inscriptas en cartones que, en caso de que la obra coincidiera con personas, solía ser portadas por ellos mismos. Esta acción donde la utilización de materiales precarios evidencia al mismo tiempo la condición misma del concepto de arte, puede ponerse en relación con la acción referida más arriba. En ella, diversos performers contaron, mediante carteles precarios de cartón escritos a mano, las historias de vida de dieciocho investigadores que fueron excluidos del ingreso a la Carrera de Investigador Científico y Tecnológico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), debido al brutal recorte presupuestario impulsado por el gobierno de Mauricio

¹⁴ Ver: de la Puente, 2020.



Macri¹⁵. Estas dieciocho historias representaban solo una pequeña fracción de las más de dos mil quinientas pertenecientes a investigadores que fueron expulsados del sistema. Más allá de las especificidades de cada una de las historias, lxs performers finalizaban su relato con la leyenda escrita: «quiero seguir investigando. Necesito tu ayuda. Sacame una foto y compartila en tus redes con el hashtag #CientíficxsEnLaCalle». Buscaban interpelar así al público ocasional de transeúntes que se encontraba esa tarde en la zona de Plaza de Mayo y alrededores¹⁶, donde se desarrolló durante una hora la acción, que finalizó con una foto grupal en la que los performers sostenían cada unx un cartel que en conjunto conformaba el hashtag #CientíficxsEnLaCalle, con el fondo de la Casa de Gobierno y la bandera argentina a media asta. La performance logró el efecto buscado al viralizarse en las redes sociales y llegar a más de cinco millones de personas, por lo que fue objeto también de campañas de desinformación llevadas adelante por trolls y bots que formaban parte de la política de comunicación del anterior gobierno. La recuperación de una suerte de estética precaria, constituida por los carteles de cartón escritos a mano, y el emplazamiento en el espacio público de sujetos que portan estos carteles como parte de una obra de arte, remiten a la obra de Greco mencionada con anterioridad.

A modo de cierre

Volviendo a la idea central, la última de las acciones analizadas presenta una paradoja sumamente productiva para pensar la incidencia de

¹⁵ Según una nota publicada por el sitio web *Chequeado* el 1 de noviembre de 2019, en términos reales la caída del presupuesto para el área de Ciencia y Técnica entre 2015 - último año de gestión de Cristina Fernández de Kirchner- y 2018 fue de 25%. En 2019, la estimación oficial del Gobierno en el Presupuesto es que caería incluso más en términos reales, por lo que en el mandato de Macri la caída sería de 38%. Por su parte, mientras que en 2015 el gasto en Ciencia y Técnica llegaba al 1,46% del presupuesto total, en 2018 representó el 1,13%, el valor más bajo desde 2004. En 2019, según la estimación del Gobierno, caería incluso más y llegaría al 1,06% del gasto. La misma baja se ve en la relación entre la inversión en Ciencia y Técnica y el PBI. En 2015 la relación era de 0,35%, mientras que en 2018 llegó al 0,26%, el dato más bajo desde 2007. Para 2019, según la estimación oficial caería incluso más y llegaría al 0,22% del Producto [Chequeado, 2019].

¹⁶ Es decir el centro histórico, financiero y político de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



los colectivos artivistas. En *#CientíficosEnLaCalle* parecen difuminarse o al menos superponerse los contornos de los movimientos artivista y de trabajadores de la ciencia, no tanto por la participación de algunos afectados en la performance sino sobretudo por la notoria ausencia de quienes encarnan ese reclamo y fueron convocados a participar del mismo. Si por un lado, toma relevancia la solidaridad de quienes llevaron a la esfera pública esas historias y pusieron el cuerpo aportando a la dimensión social -y no solo individual- de esa demanda, también es notorio que desde una mirada crítica puede pensarse a la misma como una suerte de "sustitucionismo artístico" amplificada por el uso de redes sociales, las que, pese al optimismo con el que Castells las analizó hace casi una década atrás, van limando cada vez más sus aspectos productivos para el accionar político crítico, abonando al compromiso 'suave' y cómodo que colabora a la configuración de una ciudadanía desmovilizada.

Esta mirada crítica, posible de ser extensible al resto de las acciones sobre las que nos hemos referido, no impugna sin embargo la incidencia micropolítica que en todo caso pueden tener los colectivos artivistas, tanto en quienes los conforman como en aquellos que, (en mucho menor medida), son 'espectadores'. No se trata por lo tanto de entender, en la línea planteada por Manuel Delgado, «que el artivismo ha extendido el triunfo de lo fácil también al campo de las luchas sociales» [Delgado, 2013; 79] sino de ponderar sus verdaderos aunque limitados alcances. La etapa actual del capitalismo posfordista está acompañada por la parcelación de las disputas en el plano político al mismo tiempo que profundiza sus tendencias individualizantes. Desde ese lugar, las iniciativas colectivas como las analizadas adquieren importancia para escapar, aunque sea mínimamente, de una actitud nihilista y paralizante.

Cada una de las acciones que fuimos mapeando puede pensarse en el sentido que lo plantean Suely Rolnik y Félix Guattari [2006], como acciones con potencia micropolíticas, capaces de intervenir y poner en tensión las cartografías dominantes, ya que con sus cuerpos en el espacio público



denuncian y proponen otro tipo de sentidos, de orden y administración de lo societal. Este efecto micropolítico repercute también en la configuración de «comunidades transitorias», en el sentido que le otorga a las prácticas teatrales en el espacio público el dramaturgo André Carreira [2017]. Como mencionamos al comienzo de este escrito, una reformulación provisoria del mismo es situar como vaso comunicante en esas comunidades la afectividad presente en las performances que es el mismo tiempo, en línea con lo planteado por Castells, el componente emocional fundante de cualquier movimiento. Estas «comunidades (afectivas) transitorias» constituyen las células básicas de acción en este proto-movimiento artista, que interviene en el escenario socio-político argentino con sus limitaciones pero también, en ocasiones puntuales, con alcances masivos. Situar su potencia política en el plano micro permite ponderar sus alcances transformadores restringidos a las subjetividades de quienes los conforman y también la interpelación de aquellos que espontánea y pasajera se incorporan a ellos. No obstante, su falta de articulación y de integración con movimientos sociales de base (sindicatos, partidos políticos, organizaciones de derechos humanos, movimientos de desocupados, etc.) de manera sostenida se muestra como un obstáculo para que logren alcanzar una dimensión de impugnación del estado de las cosas con un carácter integral, quedando limitadas así sus posibilidades de incidir con mayor pregnancia en la coyuntura pública y por ende, de formular proposiciones alternativas de vida al orden imperante.

BIBLIOGRAFÍA

- BOAL, Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Nueva Imagen, México D.F, (1982)
- BOURDIEU, Pierre. (1988). *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- BÜRGUER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, (1997)
- CARREIRA, André, *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2017



- CASTELLS, Manuel, *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*, Alianza Editorial, Madrid, 2012
- DAVIS, Fernando «Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo»; Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009, pp-283-298
- DE LA PUENTE, Maximiliano y MANDUCA, Ramiro, «El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina», (en prensa), *Atlante - Revue d'études romanes*, Université de Lille, Francia.
- DE LA PUENTE, Maximiliano y MANDUCA, Ramiro, «Los barrios tienen memoria: dramaturgias liminales en la Ciudad de Buenos Aires», en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2019, núm. 9, Tandil, Argentina, pp. 70-89.
- DE LA PUENTE, Maximiliano, «Performance, comunicación y activismo: las producciones de los colectivos contemporáneos», en *Reflexión académica en diseño y comunicación*, 2020, año XLII, vol. 42, Buenos Aires, Argentina, pp. 204-212
- DELGADO, Manuel «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos» en *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 2013, vol. 18, núm. 2, pp.68-80.
- DI FILIPPO, Marile; IIDA, Cecilia; Longoni, ANA y PÉREZ ROCCA, Juan Pablo, *Arte Urgente! Notas del plenario*, 30 de septiembre de 2017, Ex Esma, Buenos Aires.
- FUKELMAN, María «Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires» en *Panambí, Revista de Investigaciones Artísticas*, 2016 n° 2, Universidad de Valparaíso, Chile, pp. 47-62
- GARCÍA WEHBI, Emilio, *Botella en un mensaje. Obra reunida*, Córdoba, Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, 2012.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013



- GONZÁLEZ, Malala, *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espacio público*, Buenos Aires, Interzona, 2015
- LONGONI, Ana «Oscar Masotta y Alberto Greco: trayectorias heterotópicas en la vanguardia argentina de los años sesenta», Ileana Diéguez y Rodrigo Parrini (Coord) Coloquio Heterotopías, Universidad Autónoma de México, inédito.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008
- LONGONI, Ana, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014
- PINTA, María Fernanda, *Teatro Expendido en el Di Tella. La escena Experimental argentina en los años '60*. Buenos Aires, Biblos, 2013
- PROAÑO GÓMEZ, Lola, «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*, 2017, año XIII, núm 26, pp. 48-62.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola, *Teatro y estética comunitaria*, Buenos Aires, Biblos, 2013
- RANCIERE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010
- ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix, *Micropolítica. Cartografías de deseo*, Buenos Aires, Mapa Editorial, 2006
- VERZERO, Lorena, *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013
- VERZERO, Lorena y MANDUCA, Ramiro, «Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: temas, lenguajes y dilemas » en *Revista Encuentros Latinoamericanos, segunda época*, 2019, vol. III, núm. 2, pp. 149-164
- VERZERO, Lorena, «Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto», en Jordana Blejmar, Philippa Page y Cecilia



Sosa (coord), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*, Buenos Aires, Librería, 2018.

