

## Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: temas, lenguajes y dilemas<sup>1</sup>

---

Vocation for the popular in contemporary artistic activism: themes, languages and dilemmas

*Lorena Verzera*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires (UBA)*  
*lorenaverzero@gmail.com*

*Ramiro Manduca*

*Universidad de Buenos Aires (UBA)*  
*ramiromanduca@gmail.com*

Recibido: 30.04.19

Aceptado: 05.11.19

### Resumen

En el último lustro han surgido en Argentina, diversos colectivos «artistas» (Delgado, 2013) conformados principalmente por jóvenes, provenientes en su mayoría de las clases medias urbanas. En sus acciones, postulan nuevos modos de agrupamiento y de incidencias micropolíticas en el marco de un nuevo auge de las políticas neoliberales. Muchos de ellos jerarquizan en su quehacer procedimientos teatrales y performáticos. En este artículo, nos centraremos en una intervención específica (*Proyecto 10/52*) del Colectivo Fin de Un Mundo. Analizaremos las estéticas propuestas, sus narrativas y el modo en que estas se articulan en lo que hemos definido como una *vocación por lo popular*.

**Palabras clave:** activismo - micropolítica - clases medias

---

<sup>1</sup> 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 Científica y Tecnológica, de la Secretaría Nacional de Ciencia y Técnica, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Argentina.

## **Abstract**

In the last five years, several “artist” (Delgado, 2013) collectives have emerged in Argentina. These groups are mainly made up by young people, mostly from the urban middle classes and they propose new ways of grouping and new ways of impacting micropolitically in the renewed neoliberal context through the artist actions. Many of them hierarchize theatrical and performative procedures in their work. In this paper, we will focus on a specific intervention (*Project 10/52*) by Colectivo Fin de Un Mundo. We will analyze its aesthetics, its narratives and the way they are articulated in what we have defined as a “willing for the popular”.

**Keywords:** activism – micropolitics – middle classes

A través del gobierno encabezado por Mauricio Macri desde diciembre de 2015, en Argentina se operativizó una restauración neoliberal en consonancia con el desplazamiento político propiciado en gran parte de los países de la región y del mundo occidental. En ese marco, han surgido y se han potenciado prácticas de resistencia y de intentos de construcción de micropolíticas alternativas entre las cuales se destacan las experiencias artísticas. Ya a partir de los últimos años del segundo mandato de Cristina Fernández (2011-2015) comenzaron a organizarse colectivos artísticos que desarrollaban distinto tipo de tácticas de intervención en el espacio público con finalidades de asociación en nuevos tipos de grupalidad, de entretrejido de nuevos lazos sociales, de configuración de nuevos modos de incidencia en lo social-político y de desarrollo de operaciones estéticas en ocasiones innovadoras. Estos colectivos realizan prácticas que combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa y en los últimos años se han multiplicado e intensificado como respuesta desde el campo artístico al resurgimiento de discursos conservadores y a la instalación de regímenes políticos y económicos de derecha. Estas prácticas colectivas se desarrollan en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance, la sala y la calle, y —como veremos— pueden ser definidas como *artistas*.

En particular, en estas páginas nos proponemos realizar una aproximación al complejo vínculo entre este tipo de acciones artísticas y la cultura popular que, en sentido amplio, puede ser pensada como los modos de hacer propios de sectores no hegemónicos. No nos detendremos a reflexionar sobre la definición de *lo popular*, ni sobre concepciones teóricas alternativas, como *subalternidad*, puesto que no es el propósito central de esta contribución. Nos interesa pensar más bien qué elementos estéticos, lingüísticos o

sociológicos estas prácticas artivistas toman prestados de formas culturales que les son ajenas y están vinculadas a tradiciones populares locales. Para ello, analizaremos específicamente la acción *10/52* con la que el colectivo Fin de Un Mundo (FUNO) se presentó en sociedad el 12 de octubre de 2012, como caso exploratorio.

## Artivismo

Con motivo de la exposición *Perder la forma humana*,<sup>2</sup> que se planteó como una imagen de los años ochenta en América Latina, y con ello, a los modos en que el arte expuso las formas de violencia, las transformaciones de los cuerpos y las búsquedas de resquicios de libertad, Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012) ofrecieron una reflexión en torno a la definición de este tipo de prácticas que se dan en el interregno entre el arte y lo político, en tensión tanto con la institución arte como con el estado de cosas, y en primera instancia se pronuncian a favor de su conceptualización como «activismo artístico» antes que «arte activista». En el sintagma *activismo artístico* la prepotencia de la acción se antepone a la intencionalidad estética, que queda ocupando un lugar de calificativo. No se trata -apuntan- de un estilo, de una corriente, ni de un movimiento, sino de «la síntesis práctica de una multiplicidad». En el activismo artístico confluyen prácticas artísticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...)» (2012, p. 43).

Es en este punto que las acciones artivistas pueden estrechar vínculos con lo popular, a través de la construcción del colectivo a partir de formas de comunidad o de modos de ocupar el espacio público propios de sectores populares, así como también, de la apropiación de géneros musicales o textuales, y de recursos estéticos, que son estilizados o resignificados en el marco de la acción.

Hacia la misma época en que Expósito y sus colegas reflexionaban sobre el activismo artístico latinoamericano, Manuel Delgado (2013) proponía la conceptualización de estas prácticas como «artivistas», con motivo de las acciones realizadas en Barcelona, en el ámbito del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA):

Se trata de un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., con expresiones muy diversas que, de manera imprecisa y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o *artivismo*. Sus obras de denuncia comparten la vehemencia y la intencionalidad del antiguo

---

<sup>2</sup> Enlace a la primera edición de la exposición, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (26-10-12 al 11-3-2013): <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana>

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 (2013, p. 69).

Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo, que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética. Además de su presencia física, los grupos usan internet y redes sociales con diversas funciones, desde generar visibilidad y llegar a un público más amplio, hasta construir la performance en un entorno con presencialidades diversas. Con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no solo en el espacio físico de las acciones, sino virtualmente a través de las redes sociales, posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo. Con todo esto, no solo se redefine el lugar de espectación, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público. El activismo artístico contemporáneo intenta despertar a la sociedad de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados por el sentido común. Algunos de los colectivos se vinculan a corrientes del feminismo (como ARDA, Mujeres de Artes Tomar o las FUNAS, espacio de mujeres y disidencias dentro de FUNO) o a movimientos sociales, como Barrios x la Memoria (Compañía de Funciones Patrióticas).

### **Colectivo Fin de Un Mundo**

El FUNO surge en el año 2012 a partir de una convocatoria realizada por la compañía teatral Tres Gatos Locos. La trayectoria de este grupo contiene elementos que, en algún sentido, serán claves para impulsar una iniciativa como la que analizaremos en este trabajo. Conformada en 2002 por tres estudiantes de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires (Galileo Bodoc, Federico Costa y Juan Manual Gabarra), las producciones de Tres Gatos Locos tienden principalmente a interpelar a un público amplio, desde una estética poco tradicional y apelando «a hacer teatro, que se mantenga vigente, que nunca pierda actualidad, que interpele de forma inteligente y que sea para todo público», caracterizado por «su estética, su precisión actoral, la sincronía con los aspectos sonoro musicales, la poética de los textos, el humor crítico original y un profundo contenido

social».<sup>3</sup> Este último punto parece haber sido uno de los aglutinadores para la conformación de la compañía, ya que sus integrantes dicen compartir una mirada en la «que el arte no puede estar al margen de la opinión» y por lo tanto se definen convencidos a hacer de él «una herramienta de cambio y transformación social».<sup>4</sup>

Son sus giras por América Latina las que los llevaron a estar en contacto con las diversas realidades sociales del continente y abonaron a una concepción «americanista» de su quehacer teatral. En ese sentido, a partir de su participación en el III Foro Social de las Américas (Guatemala, 2008) comenzaron a montar acciones colectivas más numerosas en el marco de encuentros puntuales, incluyendo la participación de hasta ochenta *performers* de distintas partes del mundo en ese evento particular. En el marco del Festival Abya Yala (Colombia, 2010 y 2011) continuaron con la experiencia de, en sus propios términos, «desatar estas catarsis colectivas inducidas» en intervenciones multitudinarias, que pueden señalarse como una de las características luego asumidas por FUNO.

En el marco del 520 aniversario de la Conquista de América, la compañía realizó la primera convocatoria para la acción denominada *Proyecto 10/52 FINDEUNMUNDO*, sobre la que nos detendremos particularmente en el próximo apartado. El nombre «10/52» hace referencia al tiempo cíclico en la cosmovisión del mundo Maya. Los ciclos de 52 años implicaban un salto energético en esta cultura, y 520 condensa la cifra equivalente a 10 veces 52 años de la conquista. Al mismo tiempo, para los Mayas el año 2012 era el momento en el que el mundo iba a terminar, idea que, más allá de su real pertinencia al ideario Maya, había logrado tener una importante circulación en esos años.

Es partiendo de esta asociación al «fin del mundo», que la bajada de la intervención contenía la frase «Fin de un Mundo» que luego, en una decisión colectiva, pasaría a ser el nombre con el que se identifican como colectivo. En un pasaje de la convocatoria plantean:

Año 2012, año de una profecía del fin del mundo. Elegimos creer que lo que se acaba es UN mundo, como siempre. Un mundo que cae para que otro nuevo surja. Un nuevo mundo que es posible y necesario.

Un mundo mejor, más justo, que incluya a todxs sus habitantes. Un mundo más pacífico y saludable. Un mundo hogar. Creemos que ese mundo es posible, solo si lo hacemos posible. Por eso nuestro lenguaje es poético, porque en lo simbólico hay espacio para toda la diversidad que nos conforma.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Página *web* de Tres Gatos Locos. Disponible: <http://3gl.com.ar/>.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> Mail «Bienvenida FinDeUnMundo» facilitado por Carolina Wanjerma

Apostar a la construcción de otro mundo es la invitación que van a dejar planteada la convocatoria y el nombre adoptado posteriormente por el colectivo. Esta propuesta inicial del colectivo se planteó como una práctica transformadora que elige como campo de batalla el plano de lo simbólico. El texto tiene una carga transformadora que escapa a concepciones nihilistas y asume una posición propositiva, constructiva, que en el carácter universal de su enunciación puede resonar utópico. Al ser entrevistados, sin embargo, los integrantes del colectivo, insisten en subrayar su interés de incidir en un terreno micropolítico, en transformar sus propias prácticas y colaborar en modificar las relaciones interpersonales cercanas, y no en lograr cambios estructurales en la sociedad. Si bien, entonces, la voz pública del colectivo expresó a través de un universal, este queda más como un slogan identitario del grupo que luego se concreta en un acuerdo en que la capacidad de transformación que pueda tener un colectivo activista como este radica en su intervención micropolítica.

En cuanto a la convocatoria, en principio, se acotó a personas de relativa cercanía a los Tres Gatos Locos. Esta no se limitó solo a actores y actrices, sino que incluyó a artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos, fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos, sonidistas), a otros trabajadores de la cultura y también a personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pudieran aportar y coincidieran con los objetivos que se buscaban. 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 cierta relación con los principios que Lola Proaño Gómez (2013) identifica en el Teatro Comunitario argentino. En ese sentido, FUNO apunta a construir también una suerte de comunidad, un ser-en-común (Roberto Esposito, 2003) donde prime la diversidad como principal riqueza, donde justamente, frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo, aparezca lo colectivo como principal fortaleza. Esto opera como fundamento de la amplitud de su convocatoria. 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 en el plano clasista, siendo en su mayoría miembros de las capas medias urbanas. Este aspecto constituye un dato relevante a la hora de pensar la estética adoptada por el colectivo, así como también es crucial en la configuración de lo que llamaremos como su «vocación por lo popular».

En cuanto al modelo organizativo, desde la primera convocatoria, y previamente a asumir una referencia como colectivo, se propuso un tipo de organización donde se destaca una dinámica de tipo horizontal, con una instancia centralizadora (o sincronizadora, que fue

bautizada con el nombre «sincro»). Las tareas a llevar adelante en cada acción se dividen en estos distintos círculos, buscando atender a las diversas demandas que surjan. Al mismo tiempo, estos «círculos» van unificándose, dividiéndose e incluso surgiendo nuevos, poniendo de manifiesto el constante repensarse en el quehacer. Los círculos actuales son: «acción» (dramaturgia y movimientos) , «visuales» (gráfica y diseño visual de las puestas), «com&log» (comunicación y logística), «abundancia» (encargado de las finanzas), «identidad» (que trabaja en pos de ir constituyendo y consolidando una identidad definida del colectivo, capaz de expresarse desde la formulación de un mail hasta las formas de intervenir en la calle), «foco» (registros audiovisuales, fotográficos, etcétera), y más recientemente, se organizó el círculo FUNAS (que nuclea y se encarga específicamente de las acciones en torno a la agenda feminista).

Los flexibles criterios de «filiación», dados por una fuerte preponderancia de las convocatorias abiertas, dificultan saber exactamente cuántos son los miembros del colectivo. Sin embargo, se puede definir una suerte de «núcleo duro» constituido por aquellos que se encuentran en el círculo «sincro», quienes «mantienen la llama y tienen un compromiso de mayor estabilidad respecto a lo que va surgiendo»<sup>6</sup>. Esta estabilidad se encuentra vinculada al hacer; hay ciertas tareas designadas y cierta frecuencia de reuniones que son las que de algún modo dinamizan el accionar del colectivo. El objetivo de «mantener la llama» está dado también en lo que sus miembros definen como «montarse sobre la coyuntura», es decir, seguir una agenda política y analizar las posibilidades de intervención, pero siempre manteniendo un lenguaje y una estética específicos.

El dinamismo y la productividad del colectivo han hecho que en sus años de existencia hayan realizado más de treinta acciones en distintos puntos del país. A grandes rasgos, y como ha manifestado una de sus impulsoras, Carolina Wanjerman,<sup>7</sup> estas se pueden enmarcar en dos líneas distintas. Por un lado, el colectivo plantea una estética humorística, ligada a la ironía con rasgos bufonescos. En este caso se trata de intervenciones que en su mayoría no son anunciadas con anticipación. Algunas irrumpen en el espacio público y pueden ser asimilables al concepto de «teatro de guerrilla» tal como fue formulado por Ron Davis (AA.VV., 1969, p. 160). Sin lugar a dudas, el ejemplo más claro es el de los *PROmbies*, intervención que FUNO ha realizado en reiteradas ocasiones en repudio a las políticas implementadas por el PRO, partido que gobierna hace más de una década la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y es el principal miembro de la Alianza Cambiemos que gobernó a nivel nacional entre 2015 y 2019. Otras recurren a procedimientos como el teatro invisible de Augusto Boal, y problematizan desde la parodia los significados sociales de conceptos como *independencia* y *patria*, conjugando al mismo tiempo el uso de las redes sociales.

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Laura Mik, miembro del colectivo, junio de 2017.

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Carolina Wanjerman, mayo de 2017.

Por otro lado, se encuentran aquellas acciones cuyos rasgos principales están dados por un tipo de estética o código «épico», no en términos brechtianos únicamente, sino en vínculo al género épico clásico, caracterizadas por su composición colectiva, multitoral y grandilocuente. Las acciones que se pueden enmarcar en este grupo suelen remitir a la emocionalidad de quienes la presencian y tienen un enorme potencial escénico dado por el importante despliegue y por la cantidad de *performers* que participan de ellas. Las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan como un elemento fundamental a la música, en ocasiones en vivo, y en otras, a partir de reproducciones. La de mayor impacto en tal sentido es *Radio FUNO*, realizada en sus diversas ediciones en el marco de las marchas por el 24 de marzo, día de la Memoria por la Verdad y la Justicia en conmemoración por el golpe de Estado de 1976, que suele convocar a cientos de *performers*. En este mismo sentido puede ser pensada *Proyecto 10/52*.

### **Proyecto 10/52**

Como hemos mencionado anteriormente, esta es la primera de las intervenciones que realizó el colectivo FUNO, el 12 de octubre del 2012. Es importante destacar una contundente toma de posición respecto al significado de la Conquista de América, a la que la compañía Tres Gatos Locos definen como una «invasión europea al continente americano» y «el comienzo del genocidio más grande y más largo de la historia».<sup>8</sup>

La intervención, tal como se la define en la convocatoria, consistió en una acción itinerante y multidisciplinaria. La puesta en escena se basó en una caravana que partió de Callao y Corrientes y llegó al Obelisco como destino final (un trayecto de siete cuadras por una de las principales arterias del centro porteño). Participaron aproximadamente 70 personas, entre *performers* y colaboradores, un número significativo para irrumpir en las calles de la ciudad. Se destaca el trabajo realizado por los artistas plásticos, principalmente en la producción del objeto escénico central: una carabela armada sobre una vieja camioneta que oficiaba de carroza.

La composición del desfile, con diversos personajes caracterizados con vestuarios específicos en torno a la carroza, plantea rasgos posibles de ser leídos en diálogo con la estética de algunos festejos de carnaval, como los de Pasto o Barranquilla en Colombia, Río de Janeiro en Brasil, e incluso con el más cercano de Gualguaychú en la provincia de Entre Ríos en el litoral argentino, donde la presencia de carrozas o carruajes son un elemento

---

<sup>8</sup> Página *web* de Tres Gatos Locos. Disponible: <http://3gl.com.ar/> [Revisado 01/04/19].



fundamental. Como en esos desfiles, la carroza de *Proyecto 10/52* avanzaba por el centro de la avenida. Ahora bien, el uso de estos vehículos con decoraciones ornamentadas se remonta en nuestro continente al siglo XVIII en relación con las ceremonias oficiales de las autoridades españolas, principalmente ante las visitas de los virreyes en donde tanto civiles como eclesiásticos de altos rango eran conducidos en coches tirados por caballos, especialmente adornados, aspecto que luego será utilizado en las festividades populares (Tobar, 2016). En la puesta de proyecto *10/52*, parecen conjugarse ambos usos.

Quién está encima de la carroza aparece representada como una reina despótica, y quiénes tiran del carruaje, como sus súbditos. La utilización de materiales residuales y chatarra tanto en los vestuarios como en la carroza pueden ser pensados como alusiones a los efectos propios de la conquista. La destrucción de las poblaciones nativas y del entorno en el que ellas vivieron dejó tras de sí sociedades residuales y saqueadas. La chatarra, como aquello que es utilizado ante la carencia de otras materias, de otros metales, aparece como un aspecto fundamental. Del mismo modo, si las carabelas habían sido una de las «innovaciones» técnicas para que España lograra expandir su dominio sobre los mares, su montaje sobre un transporte automotor en desuso da cuenta de lo decadente de la modernidad, tanto ibérica como anglo-sajona. El desfile, carnavalesco en su forma y disposición, asume así condiciones precarias, solemnes y distópicas. El humor y la comicidad están ausentes. Contrariamente al sentido bajtiniano del carnaval, en donde se manifiesta la «dualidad de los mundos» (culto y popular/solemne y cómico), en donde se supone hay lugar para una «dislocación temporaria de las jerarquías sociales establecidas» (Da Matta, 1979), al menos en principio, *Proyecto 10/52* compone una imagen escénica donde, a pesar de la apariencia carnavalesca, persisten la dominación y los valores hegemónicos. La carroza subraya teatralmente la quintaesencia de la dominación. Si el uso de la carroza remite al carnaval como tiempo-espacio de inversión de los roles sociales, la representación se encarga de remarcar su imposibilidad.

Como contrapunto, en la caravana estaban presentes, de manera subordinada a la escena central, banderas con consignas específicas, pero escritas en un registro poético, tales como «Fin de un Mundo» y «Hágase el tiempo de cambiar». Se conjugan así, aspectos de una intervención artística con rasgos de una protesta política, estos últimos dados por el uso de banderas de similares características a las de las organizaciones partidarias. La acción de protesta también está representada, lo que permite una toma de distancia por parte del espectador de su propio rol de manifestante. En un mismo gesto, la intervención artística contiene rasgos políticos y la intervención política está modelada por elementos estéticos. Este juego de operaciones seguirá estando presente en las acciones futuras del colectivo.

En términos narrativos, la intervención estuvo basada en un texto de la escritora mendocina Liliana Bodoc, madre de uno de los integrantes de la compañía, quienes ya

habían trabajado con otros materiales de la autora. En el texto de Bodoc aparecen representados distintos personajes asociados a la conquista española: la reina, los conquistadores, los sacerdotes y los encomenderos. Es interesante que tanto los mineros como los guerreros son los personajes que aparecen representados en escena y ponen de manifiesto la explotación y la violencia como aspectos constitutivos de la conquista sobre los pueblos nativos. En términos de Walter Mignolo, podríamos decir que esta acción visibiliza un rasgo central del colonialismo y la modernidad «la prescindibilidad de la vida humana» (Mignolo, 2010, p. 41). Asociados a ellos, y siendo los portavoces de la «resistencia», se representa a los cuatro elementos (tierra, fuego, agua y aire) con la particularidad de que son definidos como abuelos y abuelas, es decir, sujetos femeninos y masculinos de generaciones anteriores, previas y ancestrales, sobre los que la caravana encabezada por la carabela buscaba avanzar. Son estos ancestros quienes dejan el legado de resistencia a las siguientes generaciones y los estructuran en tres principios: nombre, memoria y canto. Nombre, porque «quien es dueño de un nombre es dueño de su rostro y de su corazón» (Bodoc, 2012); memoria debido a que «siendo el hombre tan quebradizo como el jade y tan efímero como el viento debe procurarse una raíz que lo recuerde» (Bodoc, 2012), y canto porque «la canción dice palabras verdaderas, el que canta posee un rumbo que jamás se tuerce, sigue hacia el sol» (Bodoc, 2012).

Esta intervención se realizó en una coyuntura signada por los juicios llevados adelante a diversos responsables de los crímenes de la última dictadura cívico-militar argentina, lo que posibilita la interpretación de estos principios, no ya solo en relación con la historia de la conquista, sino también, con la historia reciente argentina. En algún sentido «los crímenes y la violencia justificados en nombre de la modernidad [...], siendo la colonialidad la más trágica ‘consecuencia’ de ella» (Mignolo, 2010, p. 44) tienen su continuidad en los crímenes de lesa humanidad de los regímenes militares que azotaron a nuestro continente en los años setenta.

El texto tiene una estructura narrativa asemejable a la utilizada en obras de teatro callejero, en el que cada uno de los personajes se presenta y da cuenta de sus objetivos dentro de la obra. En ese mismo registro, hay una arenga inicial que invita al público a formar parte del hecho artístico, aunque sin alterar, en principio, su condición de espectador. Del mismo modo, y en clave brechtiana, los personajes no son asumidos por una única persona, sino que son varios quienes van rotando en los diversos papeles.

El libreto fue repetido en forma de *loop* durante todo el trayecto, cuya duración estimada fue de media hora. Cada personaje tenía asignados movimientos particulares que se realizaban de manera repetitiva. Estos eran simples, posibles de ser reproducidos por

cuerpos diversos. El trayecto de la caravana conjugó momentos de detenciones y desplazamientos, buscando alterar de esa forma también el ritmo continuo de la ciudad.

La fiesta, elemento bajtiniano por antonomasia junto a la risa —ausente en esta acción, como señalamos—, está permanentemente presente y se hace cuerpo en la escena final. Al llegar al Obelisco, la caravana formaba una ronda en la que se representaba por última vez el libreto y se daba cierre a la intervención, con una canción compuesta también por el mismo colectivo. Los *performers*, hasta entonces caracterizados principalmente con colores oscuros, se sacaban sus vestuarios para dejar aparecer remeras de distintos colores. El círculo que se conformó ahora era invadido también por quienes hasta entonces solo habían sido espectadores. El desfile solemne daba lugar al momento que remite a lo carnavalesco en su funcionalidad primigenia de inversión de roles: en este círculo final, las fronteras entre el «adentro y el afuera» se rompen y las jerarquías parecen ser anuladas, tanto entre *performers* y público como las propias de la historia narrada. El círculo, en algún punto, homogeniza y por eso se aleja de lo heterogéneo que se entrama en lo popular, pero es al mismo tiempo lo que construye un «entre nos», productivo en el accionar político del colectivo.

*Performes* y público en círculo, originario, horizontal, múltiple y diverso, bailan, y la letra de la canción dice: «Nombre, memoria y canto para volver. Crece el Abya Ayala, vuelve a nacer. Otro nuevo mundo para descubrir en cada ser que al cambio se quiere abrir en círculos. Creemos, creamos, nuestro destino. Es hora de observar el camino. Hay un final que trae el comienzo de armonía entre todos los pueblos. Es el llamado de los ancestros. Vamos todos con la consciencia despierta». El tipo de acordes que usan, los instrumentos y la percusión remiten a lo andino. La canción tiene un aire a carnavalito sin su ritmo característico. El rasgueo de la guitarra no remite al folclore, sino que es más cercano a la canción de fogón, pero los acordes que usa hacen un enlace modal que sí remite al típico género «norteño». El uso de la voz es festivo, pero al conjugarse con el acorde menor como tónica en la canción se asocia a la nostalgia. Hay una idea de la simplicidad como un valor: todos podemos cantar la canción y es simple de tocar. No casualmente, de la mano con esto, es el momento en el que la irrupción del baile «democratiza» la escena hasta entonces signada por presencias actorales. Música y danza se enlazan para generar un espacio común. El final del desfile es el final de un mundo y la emergencia de uno nuevo.

### **Vocación por lo popular**

En la acción analizada se ve una recuperación de aspectos que plantean una vocación de FUNO por entrar en vínculo con «lo popular» y ponen en escena con ello los dilemas de las clases medias ilustradas que intentan resolverse en distinto tipo de vínculos con los sectores

populares, incluyendo operaciones de apropiación, de contaminación o de resignificación de patrones simbólicos y de recursos estéticos.

Entre los aspectos de FUNO que evidencian su vocación de construir lazos hacia «lo popular», resalta la decisión de «invadir la ciudad» (Carrera, 2016) en pos de generar un hecho estético-político que permita el acceso a todo aquel que quiera participar de la experiencia o que simplemente transite por el lugar específico en el que tiene lugar el acontecimiento. En este punto, lo popular aparece en relación con las posibilidades de acceso a la cultura. El conjunto de la acción *Proyecto 10/52* se desarrolló a lo largo de la avenida Corrientes, en un espacio que no tiene ningún tipo de referencia específica respecto de la temática elegida. Es decir, *Proyecto 10/52* podría realizarse en cualquier espacio (público), pero se escogió la avenida Corrientes, sitio paradigmático del teatro comercial-popular desde comienzos del siglo xx. A lo largo de la famosa «calle Corrientes» se erigían una tras otra las salas que ofrecían fundamentalmente teatro de revistas y comedias en las décadas doradas del siglo xx. Corrientes era la avenida que no dormía. Era la calle de los «famosos», de los capocómicos y de las vedettes iluminados en gigantografías en las marquesinas de los teatros. Y lo sigue siendo, tal vez en la reminiscencia del imaginario colectivo, aunque haya perdido su esplendor. En este sentido, el espacio escogido para la acción no representa en sí mismo la antinomia «cultura alta / cultura popular», sino que posee un valor agregado en relación con la cultura de masas. El espectador medio de este tipo de teatro popular-comercial proviene de sectores bajos y medio-bajos, que llegan al centro desde los barrios. La elección por parte de FUNO de intervenir en ese lugar puntual de la ciudad un viernes feriado por la noche, es decir, en un momento en que se espera que se encuentren paseantes dispuestos al entretenimiento, habilita la interpretación de que en el hecho mismo de la elección del espacio enuncia un posicionamiento político que alberga la pregunta sobre quiénes tienen posibilidades de acceder a un evento cultural y quiénes no, qué tipo de consumo cultural se realiza en la ciudad, etc.

Creemos necesario insistir en señalar los riesgos ya viejos que traen los intentos de llegar a lo popular por parte de las clases medias ilustradas. En relación con los antecedentes del activismo contemporáneo, Delgado señala que

el desembarco en barrios marginales o en conflicto de artistas o colectivos artísticos constituidos en su mayoría por gente de clase media «concernida», cargada de buenas intenciones y no exenta de paternalismo, que propiciaba espectáculos singulares que presumían al servicio del «empoderamiento» (?) [sic] de unos vecinos «beneficiarios» de la acción que, como mucho, merecían el papel de

comparsas o figurantes y que probablemente contemplaban la irrupción de los creativos como ajena, cuando no como una especie de burla en que se parodiaban los problemas reales que padecían. Lo mismo por lo que hacía a «artistizar» las penurias de excluidos sociales, como inmigrantes clandestinos o personas sin techo (2013, p. 72).

La acción aquí analizada no se propone una movilización hacia espacios habitados por sectores populares, pero los riesgos planteados por Delgado en este párrafo no dejan de correrse al tratarse de una intervención en un espacio público multisectorial.

Por otra parte, acciones de este tipo corren el riesgo, como también señala Delgado, de ser integradas a la «oferta cultural urbana en materia cultural» (2013, p. 73). Si esto ocurre, el activismo terminaría siendo funcional al sistema que se propone denunciar. Estos riesgos son propios del desenvolvimiento de las ciudades contemporáneas, organizadas en función de la industria inmobiliaria, turística, del entretenimiento y del consumo. Realizar acciones artísticas que no solo cuestionen esas lógicas, sino que en las distintas etapas de su proceso de creación y en su resultado escapen a ellas es un desafío difícil de lograr.

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 y el teatro callejero. Las corporalidades grotescas y exuberantes, y el vestuario excesivo remite al carnaval, y cierto tipo de movimientos y de vínculos entre los cuerpos, a lenguajes callejeros. Estos elementos, sin embargo, se conjugan con un texto de enorme potencialidad poética, y con otros movimientos y gestualidad estilizados de los *performers*. En el plano estético, tal vez sea posible hablar de un sincretismo de lenguajes.

La construcción de un conflicto dicotómico entre «las fuerzas conquistadoras» y las «resistencias nativas» también pone de manifiesto esta vocación por generar un material fácilmente decodificable en la situación de espectáculo planteada, con un público heterogéneo y la presunta intención de atraer al espectador circunstancial que esa noche paseaba por la calle Corrientes.

Por último, la vocación por lo popular aparece en relación con el tema elegido. Lo popular, en la mirada del colectivo, está en vínculo con lo originario, con lo nativo, como resistente a la invasión colonialista. Puede pensarse en la adopción de un punto de vista americanista, en el sentido otorgado por Rodolfo Kusch (2012) como «un estar-en-el-mundo», desarrollar un pensamiento sobre y desde América. Sin embargo, tal vez sea en este punto en que la acción expresa las tensiones más hondas en lo que respecta a su vocación por lo popular: *Proyecto 10/52* plantea la problemática americanista, que en el

plano social aparece en las prácticas, usos y consumos de las clases medias progresistas (en la forma de prendas de vestir, en los lugares a los que viajan como turistas, en los problemas que los conmueven, en las causas que defienden, etc.) más que entre los sectores bajos o marginales, que sufren en lo cotidiano los micro-racismos sociales y el hostigamiento de las fuerzas represivas por portación de rostro y color, en la en la «blanca y europea» Ciudad de Buenos Aires. La acción, entonces, plantea como temática una cuestión ilustrada y lo hace desde un posicionamiento didactista. Esto repone, actualizado, el viejo problema del intelectual y sus complejas relaciones con lo popular.

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. Como hemos comentado, el activismo mayormente es desarrollado por artistas provenientes de sectores medios. Y las acciones artivistas, en su cuestionamiento de la institución arte, han hecho explícita una voluntad de ruptura con la sala independiente en la que se han gestado como forma teatral y cultural. Algunos colectivos, como la Compañía de Funciones Patrióticas, comenzaron trabajando en sala para luego pasar a intervenir en el espacio público. La ruptura con la sala no es literal en todos los casos, como FUNO, que no tiene origen en el circuito teatral independiente, sino que, justamente su primera acción, *Proyecto 10/52* enuncia lo que hemos denominado como su «vocación por lo popular». Sin embargo, el colectivo está integrado por artistas jóvenes de capas medias formados mayoritariamente en el circuito independiente, por lo que la ruptura con la institución también constituye un elemento decisivo. Creemos que es en esa ruptura, entonces, que se pone de manifiesto con vigor la elección de temas, problemas, lenguajes y formas populares, y que tal vez intente interpelar a un público popular. Pero aun si no se proponen llegar a los obreros, a las amas de casa, a las empleadas domésticas, o efectivamente esto no ocurre por una serie de complejos factores, tal vez sí logran interrogar a sectores medios, con quienes en última instancia comparten códigos.

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 Pierre 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 valores de lo popular o de reivindicación 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 ya a ser otro, es objetivado, dicho, por el activismo. Por otra parte, este «uso positivo» de lo popular no se

aparta del diagnóstico de 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.

Y sin dudas, en el conjuro, en el círculo, en el mantra final de la acción que liga con lo originario, que conecta a todos esos cuerpos sin distinción, que sintetiza el sincretismo de lenguajes, en ese momento-metáfora de un mundo que termina y otro que comienza, el impulso de borrado de los límites y de las diferencias promovido desde un sector social específico, se hace carne y se irradia.

### Referencias bibliográficas

- COPLERMAN, E.; DUPRÉ, G. y otros (1969). *Teatros y políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BAJTIN, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- BODOC, L. (2012). *Proyecto 10/52*. Buenos Aires [inédito].
- BOURDIEU, P. (1988). Los usos del pueblo. En: *Cosas dichas* (pp. 152-157). Buenos Aires: Gedisa.
- CARREIRA, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba: Ediciones DocumenA/Escénicas.
- DA MATTA, R. (1979). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Río de Janeiro: Zahar.
- DELGADO, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *QuAderns-e. Institu Catalá d'Antropologia*, 18 (2), 68-80. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/274290>
- ESPOSITO, R. (1998/2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- EXPÓSITO, M.; VIDAL, A. Y VINDEL, J. (2012). Activismo artístico. Red *Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- KUSCH, R. (2012). *El pensamiento indígena y popular en América y la negación del pensamiento popular*. Rosario: Editorial Fundación Ros.
- MAURO, K. (2019, enero). Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino» en *Everba. Revista de estudios de cultura* (pp. 19-27). Buenos Aires-Berkeley.
- MIGNOLO, W. (2010). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En: Breit-wieser, S. (Coord.). *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo* (pp. 39-49). Barcelona: MACB.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblos.

TOBAR, J. (2016, diciembre). Carrozas carnavalescas. *Revista Credencial*. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/carrozas-carnavalescas>