



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ CONFIGURAR EL RELATO: ESTÉTICA Y MONTAJE DE IMÁGENES PERFORMÁTICAS EN LOS FESTEJOS DEL BICENTENARIO NACIONAL

Malala González

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

González, M. (2015). Configurar el relato: Estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario Nacional. *Anales del IAA*, 45 (2), 119-132. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/174/160>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

CONFIGURAR EL RELATO: ESTÉTICA Y MONTAJE DE IMÁGENES PERFORMÁTICAS EN LOS FESTEJOS DEL BICENTENARIO NACIONAL¹

SET THE STORY: AESTHETICS AND THE MOUNTING OF PERFORMATIVE IMAGES IN THE CELEBRATIONS OF THE NATIONAL BICENTENNIAL

Malala González *

■ ■ ■ El siguiente trabajo indagará en la estética producida por el desfile realizado para los festejos oficiales del Bicentenario Nacional (Buenos Aires, mayo de 2010), y su vinculación con las ideas de *memoria* y de *monumento móvil efímero* desplegadas por sus carrozas performáticas. El propósito será preguntarnos si, en tiempos culturales de globalización y espectáculo, las coordenadas perceptuales actuales atienden a otros modos de visión y a otra lectura de las imágenes conmemorativas, habilitando otras interacciones posibles entre la ciudadanía participante y la Historia narrada.

Sin embargo, el artefacto performático aquí evocado —en tanto montaje ficcional sobre el pasado nacional— solo habría permanecido durante la experiencia convivial de sus imágenes, lo que nos lleva a reflexionar sobre cierta superación del monumento escultórico emblemático a partir de un devenir contemporáneo que —conducido por las imágenes generadas por pantallas o por las comunicaciones interpersonales mediatizadas—, indefectiblemente, supone generar tensiones perceptuales, como también habilitar otros modos de apelar a una memoria social del orden de lo espectacular.

PALABRAS CLAVE: Monumentos efímeros. Relato histórico-performático. Espectador. Bicentenario Nacional.

■ ■ ■ The following article will investigate the aesthetic produced by the parade held for the official celebrations of the National Bicentennial (Buenos Aires, May 2010), and its connection with the idea of mobile, ephemeral, and performative monuments deployed by their floats. The purpose will be to ask whether in times of globalization and cultural show, perceptual coordinates attend to other modes of vision and other reading of the commemorative images, enabling other possible interactions between the participating citizens and the history told.

However, the performative event —as a fictional assembly/recreation of our national past— would have only remained as long as the convivial experience of its images lasted, which leads us to reflect on certain overcoming of the emblematic sculptural monument from a contemporary evolution —driven by images generated on a screen or via influenced interpersonal communications—. Inevitably, it involves the generation of perceptual tensions, as well as other ways to appeal to a social memory of the spectacular.

KEYWORDS: Ephemeral monuments. Historical-performative story. Spectator. National Bicentennial.

* Universidad de Buenos Aires (UBA). Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales (IIGG-FSOC-UBA). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

No es una idea exactamente nueva sugerir que el entretenimiento y el espectáculo pueden funcionar en tándem con formas complejas de iluminación en la experiencia estética [...] lo que hay que hacer con los atractivos de la muestra espectacular —sea de momias egipcias, de figuras históricas o de arte contemporáneo— no es despreciarlos, sino explicarlos.

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, 2002.

Postal urbana extracotidiana

Remitirnos a los festejos del Bicentenario Nacional de mayo de 2010 evoca una imagen urbana en movimiento, la de la avenida 9 de Julio de Buenos Aires ocupada por una multitud de personas celebrando durante cinco días, dentro del Paseo instalado para la ocasión. Como postal panorámica extraordinaria, la imagen no solo acompañó la vasta repercusión mediática que tuvieron los festejos mientras acontecían sino que, una vez finalizados, también formó parte de un tema/debate central que fue la participación exitosa² del “número artístico más masivo de la historia nacional” (O'Donnell, 2011, p. 6). Performáticamente, aquella presencia de cuerpos en el espacio urbano fue complementaria —a la vez que constituyente— de la puesta en escena carnavalesca encargada de clausurar la fiesta oficial: el desfile artístico-histórico que el grupo teatral Fuerza Bruta realizó en la noche del 25. Junto con esta intervención urbana, los asistentes se convirtieron en espectadores de las dieciocho carrozas monumentales que avanzaban lentamente de manera espectacular, representando y conmemorando algún aspecto de la historia argentina.

Algo de lo allí ocurrido escénicamente se supo ligar con cierta estética narrativa e histórica construida alrededor de los doscientos años celebrados,³ en una conjunción establecida entre las formas estéticas del tiempo presente, el relato tradicional y las políticas públicas del Estado argentino, según analiza Esteban Di Paola (2014, p. 44), y cuyo destinatario clave fue esa ciudadanía participante.

Tomando los ejes señalados por Di Paola y abocándonos puntualmente al desfile de cierre de Fuerza Bruta, la reflexión de las siguientes páginas girará en torno a su realización, su estética y su vinculación con la idea de *memoria* y de *monumento móvil efímero* que supieron desplegar sus carrozas. Nos preguntamos si en tiempos culturales de globalización y espectáculo, las coordenadas perceptuales actuales atienden a otros modos de visión y lectura de las imágenes conmemorativas. Y si esto fuera así, ¿podríamos considerar este tipo de fenómeno cultural de consumo masivo desde otra interacción posible entre la Historia, la política y la ciudad? Es decir, a diferencia de un modelo de consumo de imágenes más canónico o moderno (García Canclini, 2007) —como podría ser el consumo de monumentos tradicionales, cuyo reconocimiento suele proporcionarse con referencias puntuales para el ciudadano a través de emplazamientos de imágenes o figuras fijas permanentes—, aquí el desfile, en tanto bien cultural, habría proporcionando otro tipo de acercamiento visual. El contenido de las escenas fue parte de un acontecimiento mayor, focalizado en el disfrute de esa composición en movimiento espectacular y a gran escala.

Con ello se vislumbra que, más que apelar a una distancia crítica capaz de problematizar el contenido o propósito conmemorativo de cada escena, el desfile proporcionó otros vínculos y apropiaciones en la ciudadanía, donde el entretenimiento y el impacto emocional habrían resultado las reacciones más convocantes. A partir de esto, ¿podríamos pensar que

estamos ante cierta superación del monumento más tradicional (material y perdurable), fruto del devenir contemporáneo que hace capaz de reubicar la categoría de lo monumental dentro de un contexto atravesado por “una voraz cultura conmemorativa en permanente expansión” (Huyssen, 2002, p. 163)?

Estas preguntas e hipótesis iniciales convergen en la condición performática y efímera del dispositivo escénico elegido para analizar,⁴ el cual habría sido producto de los tiempos que corren, en los que el relato y el montaje ficcional de la Historia solo pudieron permanecer durante el momento en el que fue producida y consumida la obra, es decir, sin dejar huella material alguna sobre la trama urbana.

Configuración del desfile bicentenario

La génesis del desfile en cuestión se remonta al Decreto Nacional N° 1358, sancionado en 2009, que establecía la necesidad de una Unidad Ejecutora Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010 (en adelante, UEB) conformada por: la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner y su Secretario General, Oscar Parrilli; el Secretario de Cultura de la Nación, Jorge Coscia; el titular del Sistema de Medios Públicos, Tristán Bauer; el historiador Felipe Pigna y el empresario Javier Grosman⁵ como Director Ejecutivo. La UEB proyectó una celebración de perfil participativo, pluralista, federal y latinoamericano que supuso, desde un principio, identificar para quién se llevarían a cabo los festejos; de qué manera lo lograrían y qué relato fundacional rescatarían para conmemorar el pasado. Este perfil nos permite pensar en el concepto de *tradición selectiva*, de Raymond Williams, en ese rescate de elementos históricos constitutivos de los relatos que dan lugar a “una versión intencionalmente selectiva [...] que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1980, p. 137). *Qué* contar y *cómo* fueron factores intrínsecos para narrar y configurar el relato pretendido por la UEB.

Esta planificación sobre los futuros festejos marcaba una contraposición claramente voluntaria con la impronta desarrollada cien años antes (Lesgart, 2010, p. 127). La pregunta “¿estamos mejor o peor que en 1910?” ya había atravesado diferentes ensayos, mesas redondas, debates, cafés, foros y entrevistas⁶ entre historiadores, pensadores y politólogos en las que se discutía qué festejar y cómo hacerlo ante la pronta efeméride. Incluso hubo revisiones críticas en torno a la historiografía realizada sobre 1810 y 1910, respectivamente, y a lo dado como material de estudio en diferentes niveles educativos (Gutman, 2005; AA.VV., 2009 y Botana et al., 2009; entre una variedad de textos al respecto). Entre otros aspectos, la dicotomía se estableció porque aquella celebración centenaria había perseguido un perfil organizador y participante más selecto socialmente, anclado en las elites sociales. Escasamente preocupado por rescatar aspectos del pasado nacional, su interés político se había centrado en la auto-demostración de un tiempo presente y de su porvenir (Devoto, 2014, pp. 21-22). El posicionamiento de la clase terrateniente miraba hacia el exterior del país —y principalmente hacia Europa—, intentando demostrar los logros económicos alcanzados por el sistema agroexportador operante. Se realizaron exposiciones internacionales, desfiles y varios emplazamientos de monumentos por encargo oficial y por obsequio de otros países, de modo que la relación entre pasado y presente supo dejar huellas materiales sobre la ciudad, generando un circuito hierático de monumentos fijos.⁷

Entonces, a diferencia de esta otra celebración, la mirada de la UEB para el año 2010 buscó focalizarse hacia lo interior y lo nacional, hacia un “adentro”, y para lograrlo los destinatarios de esa fiesta debían ser todos los ciudadanos. Por otra parte, Buenos Aires fue centro de una disputa político-cultural entre los gobiernos municipal y nacional, que giró en torno a quién se haría cargo de los festejos en la ciudad (González, 2013).

Ahora bien, para lograr hacer del acontecimiento un espectáculo masivo en el espacio público, Javier Grosman y Jorge Coscia pensaron en el grupo teatral Fuerza Bruta —dirigido artísticamente por Diqui James, Fabio D'Aquila y Gaby Kerpel— cuya estética estaba vinculada a la exploración espacial y la participación y sorpresa de los espectadores.⁸ Así, James, inspirado en una acción urbana puntual del grupo francés Royal de Luxe,⁹ argumentó ante la UEB su interés por llevar adelante un espectáculo que no fuera fijo, sino móvil y de gran escala para que pudiera ser apreciado a la distancia, tomando como imagen disparadora la de unos carromatos carnalescos. En este sentido, Coscia recuerda que “Diqui pensó que tendría que cubrir la atención de unos burócratas y se encontró con dos cineastas y un gran hacedor de la política, entusiasmadísimos. Entonces invertimos la lógica: nosotros nos pusimos al servicio de su idea” (citado en Siddig, 2010, p. 2).

El guion fue debatido y de las cincuenta escenas iniciales propuestas, quedaron dieciocho: “Los pueblos originarios”, “La Argentina”, “El éxodo jujeño”, “El cruce de los Andes”, “El folklore”, “La batalla de Vuelta de Obligado”, “La inmigración”, “El tango”, “Movimientos políticos sociales”, “La industria nacional”, “Democracias y golpes de Estado”, “Las Madres de Plaza de Mayo”, “Las Malvinas”, “El festejo por el regreso de la democracia”, “Las crisis económicas”, “Latinoamérica”, “El futuro” y “El rock nacional”. Entre los argumentos sostenidos, la inclusión definitiva de “La batalla de Vuelta de Obligado”¹⁰ estuvo a cargo de la presidenta, quien resultó “la responsable absoluta de habernos inducido a elegir ese hito. Sin esa batalla, Argentina podría haber sido una Centroamérica del Sur, se hubiese producido una balcanización que hubiese dado lugar a una serie de republiquetas en el Litoral”, explicaba Coscia (citado en Siddig, 2010, p. 2). Así, cada escena intentó retratar y condensar visualmente momentos históricos, aspectos sociales y culturales y hasta procesos políticos y económicos que pudieran dar cuenta de un montaje performático que hablara de la Argentina y de su idiosincrasia.

Una carroza: “La inmigración”¹¹

El barco descomunal y herzogiano de “Los inmigrantes” paseaba campante por el río seco que partía desde Plaza de Mayo. Tenía a todas las comunidades: arriba, los que llegaron por mar (italianos, españoles, etc.), abajo, los que llegaron por aire y tierra: la Comunidad Andina y los taiwaneses en representación de las olas migratorias del siglo XX.

Exequiel Siddig, “Carrozas de fuego”, *Miradas al Sur*, 2010.

Ubicada en octavo lugar, esta carroza atendió a un aspecto constitutivo de la historia nacional: la inmigración. A nivel formal, la plataforma empleada recreó un inmenso barco transatlántico de más de 30 metros de largo y 10 de alto, en alusión a la gran cantidad de gente que llegó en barcos provenientes de diferentes países de Europa. Sin embargo, no solo se hizo referencia al aluvión que arribó entre 1880 y 1930, sino que también se contemplaron otras corrientes

inmigratorias más recientes, como las de las colectividades latinoamericanas y orientales. Tal como sostenía Fabio D'Aquila, otro de los directores artísticos de Fuerza Bruta:

Queríamos mostrar todas las oleadas inmigratorias que hubo. Demarcamos aquellas que vinieron en barco y las que vinieron por tierra, como las personas de los países de la comunidad andina. Y en este último caso, armamos un desfile de la comunidad boliviana, que vinieron con sus propios vestuarios. También una colectividad taiwanesa presentó sus tradiciones populares (citado en Barrientos, 2010, p. 3).

Con más de cien *performers* comprometidos, la gigantesca escena se componía de tres niveles/planos de acción. Por un lado, la cubierta del barco. Desde allí, algunos de los *performers* saludaban y agitaban sus pañuelos. Con vestuario alusivo a las primeras inmigraciones europeas, vestían polleras, pantalones, sacos, pañuelos en la cabeza, delantales y sombreros, en la gama de los marrones claros y los grises.

Sobre este nivel, un segundo plano de acción se desplegaba por el movimiento de una mujer (de vestido negro y verde) y de un hombre (de traje y corbata) que colgaban perpendiculares a cada lado de una gran vela, ubicada en las alturas de la cubierta, y que giraba a gran velocidad sobre sí misma.¹²

Mientras tanto, un tercer nivel se desarrollaba hacia la base del barco. En representación de las aguas marinas yacían unas telas brillantes plateadas de gran movimiento sobre las cuales otras dos *performers* corrían, giraban y se desplazaban de un lado a otro, persiguiéndose en acrobacias aéreas, con efectos visuales para que fueran percibidas como en cámara lenta o rápida, y un vestuario y maquillaje que aludían a las colectividades orientales más actuales.

El plano sonoro estuvo confeccionado por una música electrónica envolvente y por algunas ejecuciones instrumentales en vivo. Por momentos, se entonaban melodías pertenecientes a diferentes países europeos y, por otros, se mezclaban sonidos que aceleraban el ritmo de la acción y el dramatismo de la escena.

Por su parte, la iluminación estuvo compuesta, mayoritariamente, por luces dirigidas desde el exterior del barco que iluminaban toda la escena, pero también hubo luces colocadas sobre la propia carroza —como los diferentes faroles instalados en la cubierta del barco—. Otros, colocados en los laterales de la base del transatlántico, iluminaban a contrapicado el brillo de las lentejuelas que colgaban hasta el piso/asfalto. Estos faroles reflejaban el movimiento de las telas, simulando el ritmo de las aguas sobre las que avanzaba la nave. Cuando la música y los movimientos acrobáticos se aceleraban, las luces también se modificaban —pasaban de un estado fijo a un ritmo intermitente, lo que otorgaba un efecto estroboscópico sobre las aguas y los movimientos de los *performers*—.

El inmenso barco a vapor (simulado por el humo que salía desde su chimenea) avanzando por la calle se convirtió en uno de los episodios simbólicos más impactantes de la noche. Su carácter monumental y performático, apoyado en los cientos de cuerpos coreografiados que actuaban sobre la plataforma, evocó un aspecto constitutivo del país, fortaleciendo la idea de nación pluralista pretendida por sus realizadores, como decía D'Aquila.

En cierto sentido, el juego de los diferentes planos escénicos trabajados, por momentos, de manera muy figurativa —un barco con gente saludando como símbolo de la inmigración— y por momentos con gran originalidad (los niveles fluviales y los ritmos autóctonos entremezclados) dieron por resultado una mixtura y superposición de ritmos sobre la idea de una



Figura 1: Avenida 9 de Julio durante los festejos de mayo de 2010. Disponible en <www.infobae.com>, 26/5/2010.



Figuras 2, 3, 4, 5 y 6: Detalles de la carroza "La inmigración" del desfile del Bicentenario. Fotografías: Ángel Castro.

nación construida por la heterogeneidad social pero unificada territorialmente en un mismo suelo, argentino y latinoamericano, aunque no lo estuvieran pisando. Es decir, el montaje de la escena condensó diferentes aspectos y detalles puntuales que ayudaban a recrear y representar aquello que se quería contar, de un modo plástico, corporal y dinámico.

Como esta, cada carroza articuló un cruce escénico urbano con algún aspecto del pasado rememorado. Cada una se ensayó previamente con los cientos de actores/*performers* encargados de darle vida a cada acción al interpretar los diferentes roles de toda la gesta artística. Sumados a ellos, los diferentes sistemas expresivos (Trastoy y Zayas de Lima, 2006) simbólicos e icónicos —vestuario, coreografía, acrobacia y gestualidad, objetos, escenografía múltiple, música envolvente, fuego, agua, grúas, andamios, iluminación, más la espacialidad urbana intervenida— lograron el alto impacto visual requerido durante las diferentes paradas del recorrido —iniciado en la Plaza de Mayo, continuado por la avenida Roque Saénz Peña y finalizado a lo largo de la avenida 9 de Julio—. ¹³

Si bien dentro del campo teatral la agrupación Fuerza Bruta ya contaba con una legitimación artística —recobrada alrededor del evento—, ¹⁴ fue a partir de este desfile que, claramente, alcanzó un reconocimiento masivo, excedió así los parámetros teatrales previamente obtenidos y se estableció como una huella característica de lo que fueron los festejos. ¹⁵

La multitud espectadora y el espacio público como escenario

Luego de observar la composición formal de una carroza, la manifestación teatral urbana nos conduce a observar el fenómeno desde otra perspectiva, la del espectador; clave a la hora de analizar este tipo de prácticas estéticas. Como hemos explicado, la construcción del relato histórico del desfile necesitó de la participación de los ciudadanos espectadores a fin de que pudieran disfrutar lo representado —decodificando, identificando y conmemorando los sucesos allí narrados— para resignificar (y resignificarse en) el presente. Según el análisis que proponemos, la selección de imágenes que operó para la configuración del guión habría apelado a una inclusión y pluralidad de voces y sentidos sobre ciertos aspectos de la historia nacional conmemorada. Pero ¿qué fue lo que finalmente sucedió? ¿Cuán plural resultó el contenido de las dieciocho estampas alegóricas?

Nos interesa problematizar el lugar del espectador del desfile, retomando una declaración posterior de Gustavo López, Subsecretario General de la Presidencia, en la que planteaba el saldo positivo de los festejos a nivel gubernamental y un rasgo pertinente. López decía que se trató de “un espectáculo de una calidad estética superlativa para conmocionar a la sociedad de modo que se involucrara y sintiera el Bicentenario como propio” (Siddig, 2010, p. 2). Si bien sus palabras dan cuenta de la producción y empleo de los múltiples recursos que venimos mencionando, también soslayan una articulación causal entre *producto cultural* y *efecto provocado*, infiriendo que la sociedad receptora, a partir de ver algo superlativo, pudo conmocionarse e involucrarse desde otro lugar. En ese punto se vislumbra el objetivo logrado de la UEB: que el público asistente homenajeado con ese espectáculo, en tanto política pública, se sintiera parte de la fiesta y no meramente espectador.

Sin embargo, tal como explicábamos más arriba, desarrollar una política cultural que resultase capaz de convocar a millones de ciudadanos implicaba también que cada sujeto pudiera sentirse destinatario del despliegue artístico presentado, gratuitamente, delante de sí.

Se trató entonces de apelar a una participación emocional, a la vez que individual y colectiva, lo que permitiría pensar en un entramado buscado de festejo-emoción-participación y espectáculo. Por lo tanto, los espectadores del desfile, en tanto público consumidor (Wortman et al., 2015, p. 20) habrían manifestado el derecho a una ciudad festejante, en el plano de la experiencia. Esta inversión gubernamental de la UEB (inversión económica, simbólica, política) para la confección de un artefacto teatral resulta más que relevante para pensar el tipo de memoria instalada sobre la ciudad de manera intangible, pasajera, es decir, no permanente o fija. Con ella aparece la idea de *acto convivial* (Dubatti, 2007) y performático propuesto. Es decir, el puro acontecimiento establecido sobre el espacio público intervenido por realizadores y espectadores, como un ritual entre ambos.

Ahora bien, aunque desconocemos las competencias sociohistóricas del “público consumidor” (Wortman et al., 2015, p. 20) para leer y decodificar algunos aspectos (o contenidos semánticos) presentes en las carrozas e intentamos ser cuidadosos al conjeturar sobre ello, creemos que esto no habría significado una limitación para disfrutar del evento cultural y apreciarlo como tal. La estética desarrollada estuvo tan fuertemente apoyada en el impacto visual y atractivo de imágenes condensadas que su consumo/recepción no habría presentado complejidad alguna. Porque lo que se privilegió fue una producción estética del “aquí y ahora” teatral donde lo participativo, físico y receptivo-sensorial fueron los factores primordiales del lenguaje creado. Entonces, aun cuando el guión contara con títulos puntuales para definir y explicar los contenidos simbólicos¹⁶ de cada imagen performática, el disfrute y el entretenimiento habrían estado por delante de aquellos. Escénicamente, el desfile no contó la Historia de un modo pedagógico. Tampoco lo hizo buscando una claridad conceptual sobre cada detalle puesto en escena, aunque esto sí haya estado presente para sus realizadores. El desfile apeló a una instancia especular capaz de convocar la mirada y dejarla en vilo mientras acontecía. La sorpresa, lo magnánimo y lo monumental estuvieron al servicio de un acto bello, urbano e irrepetible. El propio James defendía la idea de que los asistentes

lo percibieran como un espectáculo que hacían ellos mismos [...]. Nos propusimos desarrollar un lenguaje que incorporara a todos, que tuviera el impacto necesario y no fuera obvio. Buscamos ir directo a la emoción y que después cada uno saque sus propias conclusiones sobre la historia argentina (Feijoo, 2011, p. 2).

Es decir, James no habla del contenido; la forma desplegada pareciera haberlo superado. En este sentido, la selección de imágenes planteadas por la UEB para generar una identificación, complicidad o implicancia emocional sobre los hechos narrados en el guión habría quedado algo desdibujada frente a lo formal del artefacto, aunque no por ello ausente. Tanto la UEB como el discurso de James coinciden en un punto: privilegiar el aquí y ahora del suceso, como parte de la fiesta.

Algo del orden de lo corporal que la convivencia multitudinaria propuso en el espacio público intervenido ha sido fundamental para pensar la conmoción lograda. Alineada con la ya mencionada declaración de Gustavo López, para quien la calidad estética y despliegue audiovisual del espectáculo permitieron instalar una experiencia de apreciación sensorial, desde el uso de un espacio común a todos, Cecilia Lesgart expresa:

Se presentó como un hecho fuera de lo común ya que el pueblo no se expresa, al menos de esa forma, cotidianamente en las calles [...]. Ligado a lo coyuntural, este relato marcó y pudo mostrar después de los festejos que el espacio público no se arbitra tanto desde los medios de comunicación, sino que se conforma en la calle o en la fiesta como lugares de reconquista y ejercicio de la ciudadanía (2010, p. 134).

Estética y política para todos y todas

La estética monumental desarrollada por el desfile tuvo un valor agregado, que fue la calle colmada por ciudadanos celebrando. Es decir, haberse convertido en un evento cultural popular, masivo, otorgó al desfile ese resultado positivo. En una entrevista, Javier Grosman opinaba de manera irónica que aparentemente “las cosas, si son populares, tienen que ser feas [...]”. Los enemigos quieren masividad en la tele, en la tirada de diarios, no en las calles” y agregaba que “la recuperación del espacio público a través de la cultura fue uno de los grandes aciertos del gobierno” (citado en Álvarez y Ons, 2014, p. 17). Claramente, como integrante de la UEB, Grosman coincide con las declaraciones de López, al haber ideado y logrado un espectáculo “de calidad” capaz de ser consumido y disfrutado por millones de ciudadanos. Por su parte, Diqui James también opinaba sobre ese destinatario clave: “Nosotros siempre creímos que lo nuestro podía llegar a todos los públicos, que se entendía sin mayores explicaciones” (citado en Feijoo, 2011, p. 2).

Ahora bien, estos cruces posibles entre espectador-ciudadano, desfile-estética contemporánea y política-cultura, pueden ser considerados como elementos perseguidos por la política pública que emprendió el gobierno kirchnerista, según Di Paola (2014). Coincidimos con ello por el modo en que ha llevado adelante diferentes prácticas políticas —desde actos públicos, aperturas de sesiones ordinarias y otras celebraciones nacionales, hasta la apertura de espacios ligados a lo cultural, como Tecnópolis, el Museo del Bicentenario y el Centro Cultural Néstor Kirchner—. Dice Di Paola:

La particularidad de la estética del kirchnerismo es que comprende las lógicas postmodernas de enunciación y reinscribe esa apelación en una experiencia signada por un vivir juntos que no podría suscribirse más que afectivamente [...]. En el kirchnerismo, si se continúa apelando al pueblo y a lo popular, esto se realiza mediante una nueva estética de la apelación que recurre no al afecto al líder, sino al proyecto, al modelo, en definitiva, a la experiencia de vida que cada individuo libremente vive. “El amor vence al odio” identifica ese vivir juntos —en tanto apelación a la retórica de un pueblo— con la experiencia hedonista de cada uno. El kirchnerismo así encarna —se hace cuerpo y emoción— en cada uno de sus votantes, en cada uno de sus militantes. No niega la política, pero tampoco la estética y, en ese plano, es claro que comprende las dinámicas propias del mundo global en el presente (p. 46).

Fue en el Bicentenario cuando esta estética del cuerpo y la emoción y la “retórica del pueblo” se expresaron con gran eficacia. En este sentido, según opinaba Grosman:

La irrupción de Fuerza Bruta en el Bicentenario [...] impactó a todas las clases sociales. No era una estética *hollywoodense*; era una estética de reivindicación del

esfuerzo físico, del voluntarismo. No había lentejuelas de colores, no había minas vestidas a lo Tinelli paseándose por las carrozas, no había un despliegue de color. Era todo más bien gris, blanco y negro. No hubo un solo segundo de cumbia, hubo toda música electrónica. Pero el tipo del conurbano profundo y los conchetos de Barrio Norte se emocionaban exactamente igual y entendieron lo mismo desde el punto de vista de la percepción estética (citado en Álvarez y Ons, 2014, p. 21).

Si bien el espectáculo obtuvo una recepción amplia por parte de diferentes sectores sociales involucrados, no se puede coincidir en que todos los asistentes lo hayan entendido o apreciado de igual manera.

Más allá de lo conmemorado y del efecto de memoria buscado a partir de los acontecimientos históricos remarcados en cada carroza del desfile, fue el carácter festivo del “pueblo” argentino presente en la calle el gran protagonista de la noche. Constituido por diferentes sectores sociales, logró combatir el clima de crispación subrayado por la oposición política al gobierno (Lesgart, 2010, p. 126). En este sentido, y tal como señala Lesgart, pasados los cinco días de celebración la temática central de la prensa fue esa: reflexionar sobre “el pueblo de los festejos” (p. 132) —en torno al debate de si la fiesta había pertenecido al pueblo propiamente dicho o al gobierno organizador—. Las discusiones se plantearon en torno a la definición de quién era ese pueblo/multitud que ocupó las calles para celebrar, según las pujas y tensiones políticas oficiales y opositoras.

Vale resaltar que esas opiniones de politólogos, pensadores y periodistas también subrayaron la calidad artística del espectáculo de Fuerza Bruta como uno de los elementos que pusieron en tensión el fenómeno de participación masiva lograda. Para algunos, el lenguaje de arte audiovisual fue tan sofisticado que millones de personas disfrutaron, no solo al verlo en la calle sino también por la televisión, mientras que para otros, esto se explica porque “el arte tomó los andamiajes de la política y la desbordó con un sentido nuevo [...]. El Estado se apropió de la cultura que antes recorría los bordes institucionales y hoy es el centro de la creación de la memoria colectiva” (Siddig, 2010, p. 4). El *fenómeno* Bicentenario logró sintetizar y aunar la política kirchnerista en un entramado de historia, emoción y participación ciudadana desde un arte que tomó la calle. En este sentido, Omar Acha explica:

El carácter multitudinario de la celebración de mayo, que excedió todas las expectativas, posibilitó otorgar otra significación al acontecimiento [...]. Las interpretaciones sobre qué aconteció en las congregaciones públicas alrededor de los festejos de la semana de mayo de 2010 se constituyeron en parte del acontecimiento bicentenario y lo insertaron en un uso público de la historia. Hoy nos debatimos tratando de arrojar luz sobre sus significados, en la certidumbre de que el oficialismo kirchnerista hizo del evento un acontecimiento cultural (2011, p. 59).

Ciertamente, en la participación y apropiación ciudadana y en el uso festivo de la calle se advierte cómo este bien cultural conmemorativo se convirtió en un espacio temporal de pertenencia y consumo conjunto. Tal experiencia, producto de la política pública emprendida, habría oscilado entre lo material y lo simbólico del desfile, en función de una participación (o consumo) de una identidad colectiva (García Canclini, 1990). Hoy, el espacio público

continúa siendo, para muchos, el lugar adecuado para el ejercicio de la memoria. Y la política gubernamental organizadora de los festejos habría advertido dicha capacidad simbólica para la concreción y celebración de estos festejos. Así lo entendía Grosman:

Cristina [Kirchner] tuvo ahí una visión acertada acerca de la recuperación del espacio público como espacio donde se reconstruyeran las heridas de las décadas anteriores: la pérdida de la libertad, la pérdida de la inocencia, la pérdida del Estado como elemento aglutinador. Cristina fue la gran ideóloga del espacio público como espacio de reencuentro de la mano de la cultura. Ahora, la gente no se va nunca más de la calle. La gente ganó la calle para lo bueno y para lo malo, para las plazas del sí y las del no (citado en Álvarez y Ons, 2014).

La condición efímera. ¿Una lógica coyuntural?

La condición paradójica del artefacto *desfile*, en términos de monumentalidad efímera, lejos de resultar un oxímoron, estaría planteando otro tipo de recuerdo urbano diferente al de las imágenes fijas emplazadas en el espacio público.

El montaje plástico, visual y performático que ofreció la obra dividida en dieciocho secuencias tuvo un tratamiento sobre el tiempo pasado que generó una “historia anacrónica” (Didi-Huberman, [2000] 2011, p. 56) sobre los doscientos años transcurridos. Cada carroza habría concentrado en sí misma un carácter monumental sobre el recuerdo de algo memorable, activado ante su tránsito urbano. Y por ello, una vez finalizada la fiesta, no supieron dejar rastros tangibles en la ciudad. Esto indicaría, una vez más, que la materialidad elegida para celebrar la clausura oficial de los festejos Bicentenarios se apoyó paradójicamente en la impronta performática de lo presencial.

Si bien este aspecto desestabilizaría el estatuto de lo monumental, en tanto obra permanente, también estaría dando cuenta de una problemática de los tiempos que corren, en los que la memoria (incluso la urbana) presenta otros modos de manifestarse, de practicarse, de consumirse, ante “las actuales transformaciones de la experiencia temporal” (Huyssen, 2002, p. 29).

Según Huyssen (2002), habría cierto paradigma contemporáneo que respondería a una materialidad/sustancia en la que lo temporal (permanente) estaría puesto en tensión, habilitando a pensar en otras formas de recuerdo, de monumento y de memoria urbana. Frente a las tecnologías digitales y a la cultura de lo descartable, explica Huyssen, habría cierto miedo a caer en el olvido del pasado y, por consiguiente, una tendencia social a querer almacenar todo a gran escala, a registrarlo. Sin embargo, como bien advierte, los materiales de los que nos servimos para hacer perdurar los acontecimientos y vivencias, también son digitales,¹⁷ por lo que tampoco garantizan dicha permanencia, sino que, por el contrario, generan un excedente de memoria poco revisada en la cotidianeidad. La cuestión, entonces, estaría en discernir esa selección de qué recordar/guardar/regar, para que la memoria pública —sin poder continuar siendo “asegurada a través de monumentos” (p. 39)— pueda ser almacenada para siempre. Este desafío se complejiza aún más cuando explica que estamos ante una percepción signada por el entretenimiento, en una sociedad “constituida por estilos de vida, espectáculos y acontecimientos efímeros comercializados a escala masiva” (pp. 24-25).

En efecto, y coincidiendo con Huyssen, la condición efímero-performática elegida para la manifestación sensible de cada carroza/estampa móvil propuesta por el desfile respondería a estos paradigmas coyunturales. La ciudad del Bicentenario no planteó monumentos fijos para celebrar ni para que fueran emplazados sobre la trama urbana actual; no dejó rastros posteriores de esos festejos multitudinarios, sino que, como ya hemos analizado, la instancia espectral y vivenciada de la experiencia se transformó en su rasgo más significativo. Bajo una instancia de lo puramente presencial, este acento en lo performático y corporal —de la ciudadanía en la calle y en los *performers* actuando cada uno de los roles representados— dejó de ser y de estar una vez que el espectáculo finalizó. Y junto con ello, el relato histórico del desfile se coronó con la clausura de una imagen metafórica: “Cuerpos danzantes en el aire cumpliendo la proeza de la magnanimidad de una ‘Nación libre’” (Di Paola, 2014, p. 44), el monumento efímero más representativo y anhelado de estos doscientos años celebrados.

A modo de conclusión

En este artículo se analizaron algunos aspectos relativos a los procedimientos estéticos llevados adelante por la iniciativa política de conmemoración bicentennial oficial, narrando la configuración del relato que el artefacto *desfile artístico-histórico* realizado por Fuerza Bruta planteó como guion y puesta en escena performática. Se enfocó en la composición formal de una de sus carrozas, a partir de los sistemas expresivos empleados, a fin de que pudieran dar cuenta de la espectacularidad pretendida y lograda por el evento.

Asimismo, quedaron señaladas algunas particularidades de la estética kirchnerista que han permitido pensar tensiones y cruces expresados en la política cultural analizada, su relación con la ciudadanía participante y el saldo positivo que tuvieron los festejos a partir de la gran participación. Por último, se aludió a lo monumental efímero como condición que vertebró la conmemoración. Problematicando los tiempos actuales de memoria urbana, se abre la pregunta acerca de la condición efímera adoptada como expresión para los festejos, en tanto no habría sido parte de un proceso contemporáneo de escala mayor, anclado en el orden de lo intangible, y en el que lo primordial resultaría ser la experiencia personal vivida.

Finalmente, podemos decir que la política cultural oficial que llevó adelante la realización del desfile dentro de estos festejos bicentenarios permite pensar “una apertura del compromiso ciudadano que ya no debe registrar un conocimiento certero de la historia política, sino inscribir y distribuir la eficacia sensible de sus propios relatos” (Di Paola, 2014, p. 44). En este sentido, tanto la estética de montaje escénico como la fuerte carga simbólica desplegadas espectacularmente así lo demuestran. Porque apoyadas en la participación y aceptación ciudadana apelaron a la configuración y concreción de un relato personal de la experiencia.

NOTAS

¹ El presente trabajo se inscribe en una investigación posdoctoral en torno al estudio de intervenciones urbanas realizadas para los festejos del Bicentenario Nacional. Se encuadra también en el proyecto UBACyT “Políticas de consenso y tácticas de resistencia. Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina” del Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (IIGG-FSOC-UBA), dirigido por la Dra. Ana Longoni.

- 2 La participación ciudadana fue de seis millones de asistentes durante los cinco días de festejos, del 21 al 25 de mayo (datos que aportó la Policía Federal). Se llegó a la cifra histórica de dos millones de personas para el desfile de cierre del día 25 (*La Nación*, 26/05/10).
- 3 La locación urbana elegida para los festejos tuvo la instalación de varios *stands* gastronómicos y temáticos en donde se ofrecían productos regionales y prácticas autóctonas de cada provincia argentina, a ambos lados de la pasarela central. Sumados a estos atractivos culturales hubo espectáculos musicales de folklore, tango y rock, en el escenario central al pie del Obelisco, entre otros entretenimientos —como desfiles internacionales, de autos, etc.— que proporcionaron una agenda planificada entre el 21 y el 25 de mayo.
- 4 La condición performática y efímera es parte fundamental de todo evento teatral, en el que el cuerpo es el soporte de la acción y la particularidad de esto es su producción y recepción simultánea, es decir, la obra “es” mientras “está sucediendo”, al tiempo que “es consumida” por el espectador. Ver: Dubatti (2007) y Trastoy y Zayas de Lima (2006).
- 5 Empresario y gestor dedicado al espectáculo desde los años ochenta. Junto con Graciela Casabé fundó el Centro Cultural Babilonia (semillero para el *under* porteño ubicado en las proximidades del Mercado del Abasto) y ocupó la dirección del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en sus primeras ediciones.
- 6 Ver: Lesgart (2010) y Acha (2011).
- 7 Ver: Gutman (2005, pp. 14-15).
- 8 Poética perseguida desde sus inicios grupales por sus directores artísticos e instalada ya desde dos agrupaciones antecesoras de las que ellos también formaron parte: La Organización Negra —en los años ochenta— y De la Guarda —en los noventa— (González, 2015).
- 9 James había visto a Royal de Luxe en su visita al país en 1992 y se había conmovido por el espectáculo ofrecido en la avenida 9 de Julio, donde representaban con imágenes gigantescas la historia de Francia (Barrientos, 2010).
- 10 Suceso en que se recuerda el momento en que las tropas de la Confederación Argentina de Juan Manuel de Rosas repelieron el ataque de una escuadra anglo-francesa en 1845, con el pretexto de terciar en el conflicto con Montevideo.
- 11 Video de la carroza disponible en <www.youtube.com> buscando “Festejos Bicentenario - Carroza Inmigrantes - Fuerza Bruta” (octubre 2015).
- 12 Si bien esta secuencia de acción corporal había sido realizada en un espectáculo previo del grupo, su incorporación en el desfile resultó atinada al haber reemplazado la plataforma original de aquel espectáculo por la vela del barco en cuestión.
- 13 El desfile finalmente costó \$15 millones de los \$160 millones destinados como presupuesto nacional para la realización de toda la celebración, según fuentes oficiales (*La Gaceta*, 27/05/2010).
- 14 Gran parte de la prensa que cubrió la preparación y realización del desfile se preocupó por reponer la historia previa del grupo, por lo que se realizaron entrevistas a los directores para que pudieran dar cuenta de la poética grupal desarrollada hasta antes de este fenómeno.
- 15 Nos referimos a que posteriormente a los festejos, resultó recurrente articular “Bicentenario” con “Fuerza Bruta” y viceversa.
- 16 Vale aclarar que estos nombres explicativos no estaban inscriptos dentro de las carrozas, sino que fueron mencionados durante la transmisión televisiva simultánea, que además contó con la colaboración del propio historiador Felipe Pigna para explicar y relatar cada suceso, describiendo sus características formales y ampliando su contenido.
- 17 En este sentido, resulta interesante observar y destacar que algún tiempo atrás, y luego de los festejos, la página oficial del Bicentenario Nacional aún permanecía *online*. Sin embargo, en la actualidad ya no es posible visualizarla. No existe más el sitio oficial donde se podían encontrar todas las actividades realizadas en esos días de mayo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, O. (2011). Desafíos para la historiografía en el Bicentenario argentino. *Ecos del Bicentenario. Boletín PolHis*, 8, 57-69. Disponible en <<http://archivo.polhis.com.ar>> (enero 2016).
- Álvarez, L. y Ons, M. (2014). Entrevista a Javier Grosman: “Para que te voten hay que hacer una buena gestión”. *Turba*, 3, 16-21.
- Barrientos, M. (4 de junio de 2010). De cómo se armó el desfile del Fuerza Bruta y el deseo de traerlo a las provincias. *Debate*, 1-7. Disponible en <<http://salta21.com>>.
- Botana, N., Clemenceu, G., Fraga, R. y Romero, L. A. (2009). *Mirando al Bicentenario*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Devoto, F. (2014). Conmemoraciones poliédricas: Acerca del primer Centenario en Argentina. En N. Pagano y M. Rodríguez (Comps.), *Conmemoraciones, patrimonio y usos del pasado* (pp. 17-35). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Didi-Huberman, G. ([2000] 2011). *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Paola, E. (abril-julio 2014). Estéticas de una nación: representaciones y narrativas sobre el Bicentenario argentino en los cortometrajes: 25 miradas-200 minutos. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad-Relaces*, 14, 43-53. Córdoba, Argentina. Disponible en <www.relaces.com.ar> (enero 2016).

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Feijoo, S. (mayo de 2011). "Queríamos que la emoción le ganara al cerebro". *Miradas al Sur*, 157, 1-3.
- García Cancilini, N. (1990). "Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En P. Bourdieu, *Sociología y Cultura* (pp. 5-40). México DF: Grijalbo. Disponible en <<https://existenciaintempestiva.files.wordpress.com/>> (febrero 2016).
- ----- (2007). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- González, M. (2013). "Monumentos efímeros en la ciudad. Narrar la Historia a partir de imágenes móviles". En M. Drien Fábregas, T. Espantoso Rodríguez y C. Vanegas Carrasco (Eds.), *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina* (pp. 389-400). Santiago de Chile: RIL editores/Universidad Adolfo Ibáñez.
- ----- (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- Gutman, M. (Ed.) (2005). *Construir Bicentenarios: Argentina*. Buenos Aires: Observatorio Argentina, The New School University y Caras y Caretas.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (S. Fehrmann, Trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Lesgart, C. (2010). Intelectuales y académicos produciendo Bicentenario. *Estudios*, 23/24, 125-143. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Disponible en <<http://revistas.unc.edu.ar>> (enero 2016).
- O'Donnell, M. (15 de mayo de 2011). "Sobremesa con Diqui James". *La Nación*, p. 6.
- Siddig, E. (30 de mayo de 2010). "Carrozas de fuego". *Miradas al Sur*, 1-4.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wortman, A. et al. (2015). Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos, *Documentos de trabajo*, 73, 1-127. Disponible en <<http://webiigg.sociales.uba.ar>> (noviembre 2015).

BIBLIOGRAFÍA

- Barela, L. et al. (2009). Lo celebratorio y lo festivo. 1810/1910/2010. La construcción de la Nación a través de lo ritual. *Temas de patrimonio cultural*, 27. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de Buenos Aires (CPPHCBA).

María Laura (Malala) González

Doctora en Historia y Teoría de las Artes, y Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Egresada de la carrera de Formación Integral del Actor en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Docente de Análisis y Crítica del Hecho Teatral (carrera de Artes Combinadas - Facultad de Filosofía y Letras - UBA). Actualmente becaria Posdoctoral CONICET (IIGG-FSOC-UBA), es integrante del "Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente" dirigido por la Dra. Ana Longoni (IIGG-FSOC-UBA), el "Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica" (GEAP-FFyL-UBA) y la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRI- Secretaría de Extensión, 2014-2016). También ha participado en diversos proyectos de investigación dentro del "Grupo de Estudios sobre Teatro Argentino y Latinoamericano" (GETEA-FFyL-UBA) entre 2007-2012. Ha dictado cursos de posgrado y conferencias especiales en relación con el estudio de intervenciones urbanas, cuerpo, *performance* y ciudad (Universidad Torcuato Di Tella, Bienal de Performance 2015 y Museo Mar, entre otros). Recientemente publicó el libro *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (2015, Buenos Aires: Interzona). Desde 2009 integra el *staff* de la revista teatral *Funámbulos*. Dentro del campo artístico, también se desempeña activamente como actriz y cantante.

Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
Pte. J. E. Uriburu 950, 6° piso.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

malalagonzalez22@gmail.com