

ManiFIESTA: caracterización de las acciones performáticas y producción textual del colectivo Escena Política

María Daniela Camezzana (CICES, IdIHCS, UNLP-CONICET)

El último día del *Congreso Transversal*¹, los artistas, participantes, colectivos y talleristas fueron citados en el salón del Centro Cultural Torcuato Tasso en La Boca. El sitio había sido acordado previamente por la organización y convalidado en la puesta en común de la jornada anterior como punto de partida para la salida de *Comité Cósmico de Crisis* en manifestación por la calle. A diferencia de los días previos, la actividad no se inició con una videoconferencia central a cargo de “intelectuales marginales de la academia europea”² por la mañana y espacios para la práctica/experiencia por la tarde sino que se apuntó directamente a la participación en ámbitos específicos de trabajo para la “composición colectiva”³ de la acción que se realizó ese mismo domingo.

En el salón, las notas escritas en post it por algunos asistentes - como señaló Vanina Escales en su cobertura⁴ - funcionaron como consignas implícitas de trabajo más allá de las pautas concretas de los coordinadores: indagar sobre las formas de producir transversalidad y qué hacer desde la propia práctica y experiencia del cuerpo a la hora de ocupar la calle. Las reflexiones se habían escrito durante el transcurso de la última asamblea realizada la noche anterior.

Al comienzo de la misma, los participantes respetaron en general la premisa de compartir las discusiones abordadas en cada uno de los paneles de la tarde con referentes de colectivos activistas, proyectos artísticos o investigadores en Ciencias Sociales⁵ convocados por la organización. Pero

1

El *Congreso transversal. Acciones de pensamiento colectivo* fue un encuentro que se realizó del 20 al 23 de octubre de 2016 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires organizado por *Escena Política*. Tanto las charlas como los talleres fueron con entrada libre y gratuita aunque para algunas actividades se requirió inscripción previa vía encuesta digital. Las jornadas se realizaron principalmente en el Centro Cultural Caras y Caretas y el Instituto Octubre. La programación contempló también otro tipo de experiencias además de las mencionadas como la lectura de un manifiesto en la apertura, caminatas sonoras o acciones en la calle Florida, entre otros. Al cierre de cada jornada, se realizó un espacio de puesta en común bajo la modalidad de asamblea a partir de una lista de oradores confeccionada en el momento.

2 La caracterización del italiano Franco Berardi Bifo y el español Amador Fernández-Savater corre por cuenta del colectivo *Escena política* que así los presentan en el artículo *Cómo hicimos Escena política*. Disponible online en <http://www.lavaca.org/notas/como-hicimos-escena-politica/>

3 Si bien muchas de las designaciones consignadas en los programas y piezas de difusión se fueron modificando a partir del uso coloquial, el domingo 23 estaba previsto la *Composición colectiva de la calle en manifestación*.

4 ESCALES, V. (2016) *Escenas de transversalidad política*. Revista Anfibia. <http://www.revistaanfibia.com/escenas-de-transversalidad-politica/>

5 La diversidad de nombres que conformaron los paneles del sábado, se puede dar cuenta mencionado sólo algunos de ellos: Abogados Culturales, Marie Bardet, Miguel Benasayag, Pedro Biscay, Hernán Borisonik, Liza Casullo, Centro Rural de Arte, Colectivo Juguetes Perdidos, Guillermina Etkin, Verónica Gago, Juan Pablo Gómez,

con el correr de las exposiciones, las intervenciones propusieron la reflexión colectiva sobre las dinámicas y los tipos de intercambios en el marco del congreso.

En este sentido, se volvió tan urgente como la búsqueda de formas de salir a la calle - “poner el cuerpo” para manifestar o señalar determinadas decisiones coyunturales o problemáticas estructurales - la necesidad de pensar también cómo se acciona la palabra en ámbitos comunes. Dado que la asamblea se volvió escenario para la expresión de las tensiones y disputa por la palabra que aparecieron de forma solapada en otros espacios: quiénes la toman, por cuánto tiempo y las interrupciones que se producen, por ejemplo, para explicar criterios de la organización o dejar sentado algún aspecto en las actas. A tal punto, esto se volvió materia de discusión que comenzaron a alternarse los mismo nombres en la lista de oradores, las intervenciones se realizaban directamente desde las sillas dispuestas en círculo en el hall del Instituto Superior Octubre, el rumor en general fue creciendo y el centro pensado para la exposición quedó vacío.

Mientras tanto un grupo⁶ de asistentes intercambian miradas en silencio y casi al unísono se pusieron unos pasamontañas de colores para comenzar a emerger de las segundas líneas pasando entre/sobre/arriba de las personas en dirección al centro. Las chicas avanzaron siempre en contacto desde alguna parte de su cuerpo estirándose como una masa elástica, ondulante, aireada. En el trayecto incorporaron a uno de los organizadores que se puso cerca de ellas para registrar y a medida que se movían emitían algunas palabras tomadas de lo que se dijo como un repaso de lo que quedó latente pero en orden aleatorio.

A partir del movimiento fueron apareciendo las palabras “revolución” y “orto”⁷, cobrando fuerza y volumen lentamente hasta quedar unidas en una frase enunciada por todas las integrantes: “la revolución del orto”. Dicen las participantes Cecilia Graña y Paola Pilatti en su crónica:

La hora de la puesta en común reveló los fracasos y tensiones a las que nos enfrentamos cuando desde la teoría se intenta pensar la práctica. La asamblea de participantes del congreso comenzó con un intento de regular las intervenciones a través de una serie detallada de instrucciones para la intervención oral, que rápidamente quedó desarticulada para pasar a una autorregulación del tiempo y el orden en las intervenciones. La estrategia de pensar haciendo tomó la asamblea y permitió que por primera vez emergiera el conflicto.

(...) «Cerrar el orto» fue la frase que resumió esta tensión ¿podemos hablar de aquello sobre lo que no tuvimos una experiencia directa? ¿qué tipo de modelos de lo vivible permeados por el orden neoliberal reproducimos cuando intentamos

HiedraH, Club de baile, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, María Pía López, MAFIA, Diego Sztulwark, Gustavo Tarrío, Juan Ignacio Vallejos, Osías Yanov, entre otros.

6 Las performers son parte del grupo coordinado por Federica Folco, quien fue invitada por *Escena Política* para dictar una práctica en el marco del congreso.

7 En la puesta en común del primer día una de las participantes mandó a un chico que había pedido la palabra a “cerrar el orto” porque se había referido al movimiento *Ni una menos* y ella consideró que no podía hablar a título personal sobre la movilización.

poner en colectivo estrategias para la resistencia a ese mismo orden? El mandato a cerrar el orto ante aquello de lo que no podemos hablar produjo un pequeño corrimiento en lo sensible, para pensar haciendo, para pensar desde una situación, para proponer la desobediencia, es necesario crear una horizontalidad que trascienda la proposición teórica y se evidencie en lo performativo de nuestras prácticas. La conclusión fue casi unánime, en la lucha contra lo que de neoliberal hay dentro y fuera de nosotros hay que abrir el orto, no cerrarlo.

¿Por qué se toma este episodio puntual como introducción a la ponencia? La acción del colectivo uruguayo logró romper con un tipo de comportamiento y disposición corporal que posibilitaba niveles de participación y expectación propios de la modalidad propuesta, a partir de una forma colectiva de creación corporal de un discurso a partir del cuerpo como emisor y apuntador de los temas abordados. Provocando una síntesis de lo dicho que provino de la escucha, resonancia física de las palabras y resolución de las contradicciones de forma paródica, accesible, creativa.

Esta escena permite mostrar cómo incluso en un encuentro que se propone pensar cómo poner el cuerpo para politizar con “originalidad” el espacio público (González, 2016); posibilitar el encuentro con el otro y consolidar un compromiso colectivo desde el goce como clave de su sostenibilidad; la reformulación de las formas tradicionales de participación política se produce con la irrupción de una acción performática que al pasar por el cuerpo lo dicho, escapa a la necesidad de un acuerdo unívoco para permitir puntos de fuga, posibles derivas.

En este sentido, el presente trabajo analiza la particularidad de la acción denominada *Marcha del Comité Cósmico* en relación a las desarrolladas dentro de *Acción Iceberg* realizadas por el mismo grupo, para pensar los sentidos que subyacen a la idea de “poner el cuerpo” y qué potencia reconocen en la acción performática como participación política. Al mismo tiempo, se abordará lo expuesto en los *Manifiestos* planteados como una forma de comunicación externa y su impacto en la cobertura del evento.

Contexto de emergencia

La ratificación del triunfo del Frente Cambiemos en el 2015, provocó un impacto inmediato en el colectivo que se había conformado a partir de la articulación de espacios de activismo cultural como *Foro de Danza en Acción*, *Teatro Independiente Monotributista* y personas de otras prácticas artísticas o de la comunicación.

Con un gobierno declaradamente neoliberal en el país y, nuevamente, en la Ciudad, la agenda de resistencia al vaciamiento estatal se vuelve urgente. Desde los primeros meses de gobierno fueron vulnerados nuestros derechos culturales y civiles, amparándose en un discurso que apunta a la eficacia del Estado y la

reducción del gasto público, con un estado de carácter fuertemente policial y punitivo.⁸

El triunfo de la *revolución de la alegría* aparece tanto en los relatos y documentos elaborados por los integrantes del colectivo como el comienzo de una transformación inexorable⁹, la instauración de “un nuevo orden de cosas” frente al que no cabe otra reacción más que la de dar batalla en la cual los artistas saben menos qué son al momento de salir a la acción que a lo que se oponen.

También se muestra cierta “sensación de pérdida” que trasciende la “derrota” de un proyecto político y se inscribe en el ámbito cotidiano como una falta de garantías sobre la continuidad de un conjunto de derechos adquiridos en los últimos años. En este sentido, se puede hablar de una valoración positiva de la recuperación de derechos humanos, civiles y sociales que impulsó el kirchnerismo desde su surgimiento en el 2003.¹⁰ Aunque no se traduce necesariamente en afinidad por los actores políticos o la elección de un tipo de articulación con las prácticas de la política partidaria.

En términos generales, también existe un acuerdo en la importancia de la política como dadora de sentido de la vida frente a una “maquinaria comunicacional esquizofrénica, hiperconectiva, desmembradora y banal que es el estado Macrista”¹¹ como expresa el colectivo en el *Manifiesto III*.

No por eso se mira con otros ojos las formas tradicionales de participación política sino que se revisa la propia práctica artística en busca de saberes y potencias para un tipo de politicidad específica que se entremezcla con lo transitado en otras expresiones y prefiguraciones de una mutación cultural que como indica Horacio González: “eligieron otras instancias expresivas, el mundo queer o el mundo LGBTI, ya conocido por sus marchas del orgullo, que sin duda, tienen gran complejidad comunicativa, pues dislocan todas las tradiciones identitarias de un modo radical, sin dejar de crear otras nuevas”.¹² Mientras que la conmoción que se inscribe en el cuerpo del

8 ESCENA POLÍTICA. *De cómo hicimos el congreso transversal*. Revista Divague, N°2, del Théâtre Le Quai, (Angers, Francia, www.lequai-angers.eu), febrero 2017.

9 Sin pretender dar cuenta de los alcances de este uso puntual de la palabra “revolución”, es posible señalar una paradójica continuidad en la idea de una construcción de un “mundo mejor” aún “para quienes ni lo quieren ni lo pedían” que señala Oscar Terán en *Nuestros años sesentas*.

10 En este punto, se retoma la idea de una serie de recuperaciones que realiza Eduardo Rinese en *Notas para una caracterización del kirchnerismo*: “Qué tipo de novedad introduce el movimiento iniciado en el 2003, después de los dos años de crisis, una serie de recuperaciones (...) Pues bien, el primer de esos elementos es quizás la política misma como herramienta para la transformación social. El segundo es la idea de que los sujetos de esa vida política recuperada son y deben ser sujetos de derechos (desde los humanos hasta los civiles, políticos y sociales) que les permiten ejercer una forma efectiva y cierta de la ciudadanía. El tercero es que la idea de esos derechos y esa ciudadanía no se ven amenazados sino – al revés- garantizados por una activa presencia y un conjunto de acciones efectivas del Estado.”

11 ESCENA POLÍTICA. *Manifiesto III*. Disponible en <http://www.escenapolitica.org/manifiestos.html>

12 GONZALEZ, HORACIO. *Ni una menos: reinención de la política*. Nuestras Voces. 4 de febrero de 2017. <http://www.nuestrasvoces.com.ar/a-vos-te-creo/una-menos-reinencion-la-politica/>

artista en tanto estado de revulsión¹³, desde esta mirada se vuelve a la vez testimonio y herramienta para interpelar de forma sensible y emotiva a otros cuerpos “tomados” por los efectos de verdad de las postulaciones mediáticas.

En este punto, vale preguntarse por qué retomar la reflexión sobre el movimiento *Ni una menos* con motivo de otra práctica colectiva. Bueno, es que son los propios protagonistas quienes postulan al movimiento como un ejemplo¹⁴ a pensar en sus formas y repercusiones que se tradujeron en una salida masiva de la ciudadanía a la calle. Como antecedente inmediato, el *Paro Nacional de las Mujeres* abrió la puerta para ver la posibilidad de ejercer la soberanía sobre el propio cuerpo (y tiempo) en un gesto “contra todo, que se plantan y dan el grito para que suene con otros”.

En palabras de María Moreno, *Ni una menos* se presenta como una fuerza revolucionaria pero “joven, sin fracaso ni pasado” que reúne una serie de características que resultan vitales para pensar el *compromiso político* desde la práctica artística:

La plaza del Ni una menos **no es utilitaria**, aunque reclame al Estado, **no es reservorio en potencia para los partidos**, no rinde según la lógica de lo inmediato, ni liquida sentido para tranquilizar a los columnistas. Es una sororidad en acción y simultaneidad. Que cobija, alerta, llama a la organización. Hubiera sido bueno que no fuera el asesinato la coartada para un feminismo latinoamericano, **cada vez más poroso a las tramas políticas, a las alianzas heterogéneas pero siempre anticapitalistas, grasas, libidinosas**. En la organización, la violencia se desprivatiza y se nombra para deshacerla. Si la violencia es expresiva, el Ni una menos es docente.¹⁵

El movimiento resulta tan atractivo como inquietante en el ámbito del *Congreso Transversal* porque sin renunciar a la posibilidad de “reinventar la política” logra incidir en otras esferas, volverse masivo y no sucumbir al riesgo de ser capitalizados por los partidos políticos o eclipsados por los medios de comunicación. María Moreno señala que a su vez en las reuniones organizativas se “desprivatizan” ciertas problemáticas, así como también saberes adquiridos en otros ámbitos de participación que traen a cuento la vivacidad de la reafirmación y la autocelebración de las marchas del orgullo; las prácticas relacionales de los ámbitos culturales y la reinención del repertorio de la protesta social durante la crisis del 2001.¹⁶

13 VIGO, E. (1972) *La Calle – Escenario del Arte Actual*. La Plata: Revista Hexágono '71. En <http://www.ramona.org.ar/node/19186>.

14 Por ejemplo, para caracterizar la *Marcha del Comité Cósmico* dicen: “fuimos en caravana con nuestras canciones, nuestros pasos de baile, nuestros “disfraces” y nuestros carteles, conmovidos por el reciente Paro General de Mujeres, del colectivo Ni Una Menos, marchamos con la consigna principal “Sindicato social / Asamblea Bailable”. Avanzamos inventando nuestros modos de ser multitud visible y desobediente en las calles”.

15 La negrita corre por cuenta de la autora de esta ponencia. MORENO, María. *Elogio a la furia*. Página 12. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-301412-2016-06-10.html>.

16 FELIZ, Marina. *Para qué sirve la memoria del 2001*. Revista Boba. Disponible en <http://www.boba.com.ar/para-que-necesitamos-la-memoria-del-2001/>

Así, entre el temor por el “avance de la derecha” y la exaltación por la apertura de un camino de desobediencia, emerge la necesidad de “poner el cuerpo”. Como dicen los organizadores del congreso:

En este contexto nos preguntamos cómo seguir. ¿Tenía sentido seguir siendo los auditores sociales del Estado, aquellos que observan y señalan las faltas de una política cultural que nos resultaba completamente ajena, con la que no encontrábamos aperturas para habilitar un diálogo? ¿No sería mejor, en ese contexto, usar el tiempo para imaginar nuevas formas de vida y de producción cultural, para contaminar la política con aquello que a priori creemos que no es la política, es decir nuestras prácticas artísticas?”

La estrategia de la alegría

En este marco, el colectivo *Escena Política* que había realizando acciones denominadas *Acciones Iceberg*¹⁷ con el objetivo de incidir y señalar irregularidades o inconsistencias de la política y la producción cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (principalmente vinculadas a la situación de emergencia del Complejo Teatral de Buenos Aires), organizó un congreso para pensarse más allá de esa realidad inmediata y trazar alianzas con otros artistas, otras trayectorias y otras generaciones en el contexto del gobierno macrista.

El congreso fue el primer intento de “salir” al encuentro de otras formas políticas, conocer sus herramientas y procedimientos, buscar antecedentes para inventarse una genealogía que como indicaron ciertas críticas posteriores¹⁸, no reviste en una novedad en sí misma pero sí un gesto político. Dicen los organizadores en el texto que resume la experiencia:

Decidimos hacer un Congreso Transversal, que articulara y cruzara lo que **no entra en la cuenta de la política tradicional, la academia y las instituciones del arte**. Generarnos un espacio de pensamiento y acción que nos posibilitara armar nuestra propia “agenda” o temporalidad política, sin correr detrás de los problemas de la coyuntura, generando así modos propios de resistencia inventiva desde **nuestra cotidianeidad amenazada**. (...)

Trabajamos casi un año en el armado, en reuniones semanales abiertas y en comisiones que se fueron armando de acuerdo a las necesidades que iban apareciendo. Surgieron un grupo de estudio para leer y discutir a los pensadores que nos proponíamos entrevistar, una comisión de curaduría colectiva, otra de comunicación, otra de producción, etc. No teníamos un mapa creativo antes de empezar, ni objetivos ideológicos a priori, pero comprendimos de inmediato **la importancia de la experiencia de “poner el cuerpo”** en cada encuentro; de ir tomando las decisiones en presencia, quienes allí estábamos. La importancia, en definitiva, de la potencia de encontrarnos y reunirnos.

17 A los largo del 2015, el colectivo realizó Valet, Informe SM, Postales y Deseos.

18 KROCHMALNY, S. Escena política. Revista Jennifer. Septiembre 2016. Disponible en <https://www.jennifer.net.ar/single-post/2016/11/21/Escena-pol%C3%ADtica>.

Así la actividad de armado del congreso empezó a parecerse más a **un proceso artístico, creativo y grupal** de esos que conocemos desde nuestras prácticas artísticas”.¹⁹

Los vínculos que se establecieron en el congreso posiblemente funcionen más adelante como una red de contención y complicidad para salir a la calle, mientras que durante su realización significó la creación de una dimensión afectiva y territorial que permita reconstruir las condiciones emocionales para la solidaridad. En este punto, es que la formación artística se vive como una ganancia para la práctica de una percepción de la continuidad sensible del propio cuerpo en el cuerpo del otro. Una apuesta a la comprensión erótica del otro: “Estamos atentos, despiertos para mirar y mirarnos, entender situaciones ¡las nuestras!, pensarlas con otra sensibilidad, abriendo camino a la empatía. Detectamos el potencial del mundo que habitamos, sus puntos de energías, fuerzas, intensidades que ya están ahí y hacemos de eso arte, trabajo y fiesta”.²⁰

Escena política no se propone acumular poder en el sentido de la política tradicional sino a ejercerlo entendiendo como la primera instancia de este camino la intervención e interferencia en la vida cotidiana. Por eso la puesta en práctica del domingo plantea frente a la gramática de las marchas, “cuerpos desobedientes” en fuga que sin necesidad de un acontecimiento puntual ensayan estrategias de visibilización de una “comunidad de sentimiento”.²¹

A través de talleres, la preparación de la acción se dio en simultáneo en el de *Corte de Ruta y Pasarela*, para inventar técnicas personales de transformismo deambulante y desplegarse en el tiempo-espacio de la caminata-caravana; *Cartelismo*, para construir una memoria activa de lo compartido durante las jornadas previas del Congreso; *Canciones del Presente para la marcha del futuro*, espacio en el que se convirtió reformuló la letra de Satisfaction de los Rollings Stones y Marina de Rocco Granata, y por último, el espacio coordinado por el *Colectivo Foro Danza en Acción* para transitar prácticas de transferencia y contagio de movimiento pensando el cuerpo en manifestación.

Nos constituimos en cuerpo colectivo potente y sensible para salir a las calles. Recorrimos el Barrio de la Boca, uno de los más pobres de la ciudad, en dirección a Puerto Madero, focus del poder económico y símbolo de riqueza y snobismo. (...) Avanzamos inventando nuestros modos de ser multitud visible y desobediente en las calles. Llegamos a Puerto Madero y bailamos nuestros pasos de resistencia en terreno privatizado y blanqueado. Contra el silencio del poder, alzamos la voz y fundamos en ese acto, aunque de modo precario y transitorio, otra posibilidad de ordenamiento territorial.²²

19 Ídem 3

20 Ídem 3

21 Ídem 8

22 Ídem 8

Tanto el clima de fiesta que prevaleció durante la acción como la premisa de “dejar de pensar hacia dónde sigue esto para invocar la potencia del raje”²³ permiten pensar un gesto similar al que se realizaba en ciertas propuestas artísticas durante el retorno de la democracia. Estas experiencias pensaban la fiesta como estrategia de expresión de las disidencias y denuncia de las fuerzas disciplinadora ejercida sobre los cuerpos que forjó una práctica para estimular, sorprender y despertar a los sujetos paralizados por el terror²⁴. La socióloga Daniela Lucena retoma lo expuesto por Roberto Amigo, para señalar dos actitudes estéticas que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico en el arte de los años '80: “la vindicadora y la festiva”.

La *vindicadora* tiene como punto central la acción estético política-comunicacional conocida como *El Siluetazo* -en la que coinciden un proyecto artístico y una demanda de las organizaciones sociales- que toma cuerpo en el espacio público urbano por el impulso de una multitud. Mientras que la segunda, la *festiva* constituye el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana y piensa el arte como práctica relacional. Recupera el cuerpo como alegría, como encuentro y vínculo con el otro, como movimiento y placer sensorial, ante el fin del terror establecido a través de cuerpos torturados y desaparecidos.²⁵

En este sentido, la *Marcha del Comité Cósmico en Crisis* toma para sí esta tradición estética como un camino de exploración para una politicidad artística afectiva- efectiva desde un cuerpo desbordado por la “realidad” pero que apuestan en este desdibujamiento de los límites a tocar a los otros. Al respecto, la filósofa Judith Butler en *Cuerpos en alianza y la política de la calle* sostiene:

Para que esta puesta en cuestión funcione, tiene que haber una lucha por la hegemonía sobre lo que vengo llamando el espacio de aparición. Esa lucha interviene en la organización espacial del poder, que incluye la asignación y la restricción de ubicaciones espaciales en las que, y a través de las que, una población puede aparecer, lo que significa que hay una restricción espacial sobre cuándo y cómo la “voluntad popular” puede aparecer. (...) Al arrebatar ese poder, se crea un nuevo espacio, un nuevo “entre” de los cuerpos, por así decirlo, que reclama el espacio existente a través de la acción de una nueva alianza, y estos

23 GRAÑA, C. y PILATTI, PAOLA. *La insurrección será sensible o no será*. Publicado en el sitio de Escena Política. Disponible en <http://www.escenapolitica.org/cronicas/07.html>

24 LUCENA, D. (2012) *Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina*. Cuadernos H de ideas. Vol. 6, N°6. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

25 En *El derrumbe nace del deseo*, Roberto Jacoby cuenta que a partir de “la estrategia de la alegría”: “los cuerpos se reencontraban con la posibilidad de entrar o crear espacios ficcionales, visitar realidades alternas, imaginarias, donde el mundo cristalizado de sentidos únicos y obligatorios quedaba erosionado (...) La importancia otorgada al baile y al movimiento libre o experimental del cuerpo y a las dimensiones lúdicas o carnales del encuentro social prosiguió a fines de los 80 con la apertura de espacios nómades en los barrios, por fuera del circuito de discotecas, donde se conectaron experiencias sociales muy diferentes, que habían permanecido hasta ese entonces compartimentadas. (...) Pero lo interesante es que esta estrategia tuvo efectos más allá del círculo de productores inmediatos y se realizó en el tiempo. Para las nuevas generaciones fue un punto de partida, muy distinto del vivido en el momento anterior”.

cuerpos son insuflados y animados por los espacios existentes en los mismos actos a través de los que recuperan y dan nuevo sentido a sus significados.

Producción textual

Entre las decisiones que configuraron del gesto político del *Congreso Transversal*, resulta significativo analizar las formas de registro de la actividad que implicaron la producción de documentación textual, registro activo de las jornadas y posterior recopilación de las notas y coberturas con el objetivo de entender la comunicación como una posibilidad de multiplicación del alcance de las performances a través de las redes de información. (Castells, 2001) Pensando no en una suplantación de la experiencia sino en una combinación entre los espacios de lo online y de lo offline que no pueden establecerse como separados, sino como un continuo que atraviesa nuestras cotidianidades. (Racioppe, 2008)

Al respecto, Mendolicchio Bashiron (2012) sostienen que existe un *nuevo obrar artístico* en el que conexión, creación y difusión son entonces tres pasajes claves. “Las herramientas tecnológicas que tenemos a disposición son cada vez más y aumentan y se desarrollan a una velocidad impresionante. Los lenguajes del arte y de la cultura no quedan aislados de estos mecanismos, sino que incluyen y emplean en sus múltiples formas de expresión a los nuevos medios. Las Redes críticas y creativas se expanden; las posibilidades de reflexión y de investigación se multiplican y encuentran así nuevos estímulos y nuevos horizontes. El potencial conectivo de las redes y el papel que juegan el arte y la cultura en los actuales procesos comunicativos, se convierten en una importante y valiosa materia a investigar.”²⁶

Dentro de las articulaciones que se mencionan como fundamentales para la organización del encuentro, se explicita en la presentación²⁷ el trabajo común con comunicadores de la cooperativa *La Vaca* que día a día asistieron al congreso y fueron colgando en el sitio de la revista la cobertura de la jornada²⁸. Además de este grupo de textos, finalizado el evento se publicaron otros que van desde la memoria colectiva del grupo organizador en una revista extranjera²⁹, las crónicas firmadas por asistentes en el sitio del congreso y coberturas periodísticas en medios de comunicación digital.³⁰ Si bien se pueden realizar una distinción y clasificación en lo que respecta a los formatos,

26 MENDOLICCHIO BASHIRON, H. (2012) *Redes y Nodos. El poder conectivo de la Cultura*. Disponible online en <http://interartive.org/2012/10/redes-y-nodos/>.

27 ESCENA POLÍTICA. Quiénes somos? Disponible en <http://www.escenapolitica.org/historico-colectivo.html>

28 Resumen de coberturas realizada por el colectivo La Vaca. <http://www.lavaca.org/?s=escena+pol%C3%ADtica>

29 Ídem 8

30 ESCALES, V. (2016) *Escenas de transversalidad política*. Revista Anfibia. <http://www.revistaanfibia.com/escenas-de-transversalidad-politica/>

es decir, agrupar por coberturas periodísticas, crónicas o notas de campo de los asistentes y artículo de divulgación como *De cómo hicimos el Congreso Transversal*. Resulta llamativo que en todos los textos, se puede reconocer huellas narrativas que indican la asistencia efectiva de quien escribe a las actividades que comenta.

¿Ya fuiste para allá? Están enloqueciendo la marcha”, dice la performer Marsha Gall, emocionada. Enloquecer es en este caso volverla loca, miché lameada, altísimos los tacos y el porte desafiando el vestuario: la media de red como boa, las calzas doradas de tocado. Osías Yanov hace sugerencias al paso. Los cuerpos marchantes tienen algo de personajes de cómic pero también son la fuga de la cultura, de la corrección no consensuada. El cuerpo de las marchas, ¿qué es?, ¿qué hace? ¿Cuál es la gramática de una marcha? ¿Cómo dice ese cuerpo? ¿El ceño fruncido o triste? Contra estas imágenes, esas otras tornasoladas que afirman el acontecimiento, la eternidad del instante, vida que es pura afirmación. (Fragmento de *Escenas de transversalidad política*. Vanina Escales. Revista Anfibia)

Acto 6. 2pm: La policía cuya presencia había hasta entonces estado equilibrada respecto al resto del elenco empieza a crecer en número y performar un cerco coreográfico a la acción. Los manteros, abogados, artistas y la prensa no son desalojados sino rodeados por 3 círculos de policías: republicana, civil, privada. Los manteros que hasta entonces habían vendido algo de mercadería ya no pueden hacerlo. La prensa y los activistas culturales permanecen en el lugar y más atónitos que los manteros (acostumbrados a estas situaciones) miran sin entender el absurdo despliegue de fuerza para una acción pacífica y microscópica realizada por no más de 20 personas. La prensa es intimidada y la presencia de sus cámaras es crucial para desestimular el uso de la fuerza. Sus cámaras contrarrestan las cámaras de celulares de los policías de civil que apuntan a los rostros de manteros y activistas retratándolos violentamente. La tensión crece y nadie sabe qué hacer. Para quienes pasan por el lugar la escena es casi la de un cerco anti terrorista. Casi ni importa quién está adentro o por qué. La fuerza performa la penalización de lo que no circula, de aquello que pretende interrumpir la normalidad. La coreopolicia vence en la guerra de guiones. (Fragmento de *Abogados manteros: entre el capitalismo ilegal y la legislación de la injusticia*. Lucía Naser. <http://www.escenapolitica.org/cronicas/09.html>)

En este sentido, se pone de manifiesto el valor del detalle³¹ a la hora de croniquear y reflexionar sobre una experiencia de este estilo. Sucede cuando Escales describe, por ejemplo, el vestuario (la media de red como boa, las calzas doradas de tocado) para reforzar el contraste entre un “cuerpo desobediente” en manifestación con el “cuerpo político” en resistencia de las marchas tradicionales. O en el caso del texto de Lucía Naser, cuando explicita los tres círculos que rodean a los abogados manteros (republicana, civil, privada) para dar cuenta de la “coreopolicia” y los poderes que atraviesan el espacio de la ciudad.

La filósofa Judith Butler en *Cuerpos en alianza y la política de la calle* observa que:

“Lo que los cuerpos hacen en la calle al manifestarse está vinculado de forma esencial a los dispositivos de comunicación y a las tecnologías que usan cuando “informan” sobre lo que ocurre en la calle. Son acciones diferentes, pero ambas

31 HERRSCHER, ROBERTO. *Periodismo Narrativo*. Capítulo 1. El detalle relevante: los objetos cobran vida, la descripción como la fiesta del estilo y como forma de hacer concreto lo conceptual.

requieren acciones corporales. Ambos ejercicios de libertad están vinculados, ambos son formas de ejercer derechos y juntos dan lugar a un espacio de aparición y aseguran su transponibilidad. Aunque algunos aleguen ahora que el ejercicio de derechos se lleva a cabo a expensas de los cuerpos en la calle, y que Twitter y otras tecnologías virtuales han llevado a una desmaterialización de la esfera pública, no estoy de acuerdo. Si los cuerpos no están en la calle, los medios de comunicación no disponen de un acontecimiento, de la misma forma que los cuerpos en la calle requieren de los medios de comunicación para existir en un ámbito global. (...) Y si esta conjunción de la calle y de los medios de comunicación constituye una versión muy contemporánea de la esfera pública, entonces los cuerpos en peligro tienen que ser pensados como estando aquí y allí, ahora y entonces, transportados y estacionarios, con consecuencias políticas muy diferentes derivadas de esas dos modalidades del espacio y del tiempo”.

En este sentido, la decisión³² de “no querer ser noticia” expresada en el *Manifiesto IV / A los comunicadores*, la de brindar entrevistas en colectivo y la invitación a los periodistas a implicarse, al encuentro y “croniquear” resultó clave para obtener coberturas heterogéneas con puntos de vistas diversos y temáticas variadas. Al mismo tiempo, subyace en el texto una lectura sobre las formas de visibilidad posible en los medios y la intención de torcer la tendencia en las redacciones de practicar el tráfico de textuales³³, la reportería por teléfono y la reproducción las mismas voces por su inclusión previa en la agenda de los periodistas.

Además del mencionado, *Escena política* escribió cuatro manifiestos³⁴ más que repartieron impresos el primer día a los que se acercaron a la inauguración y leyeron de forma coral como acto de apertura. Esos mismos documentos se compartieron con los medios y sirvieron como herramientas de comunicación externa en lugar de los formatos tradicionales como la gacetilla, pressbook o texto curatorial.

32 “Necesitamos, también, que los periodistas comprendan la complejidad de esta construcción colectiva y respeten la cualidad de nuestra voz colectiva y anónima. / No hablamos con «los medios».

Escuchamos preguntas de las personas que allí trabajan, las pensamos en colectivo y las respondemos imaginando quién las leerá./ No tenemos «voceros».

Hablamos un plural singular construido en el tiempo y en el hacer compartido.

Nuestra voz es anónima. Es una decisión, en situación. Nuestro vínculo con la prensa comercial es problemático.

No existe la prensa, en sus términos, para nosotros. No hay medios, ni vocero, ni periodistas que nos representen. / No somos objetos; más bien, nos implicamos unos a otros.

Hablamos de colectivo a colectivo; de formas de hacer a formar de hacer en común.

En ese implicarse, hay un «cronicar». Hacer crónica del agite de encontrarse. Esa sería nuestra hipótesis de investigación periodística, académica, militante, artística. «Una investigación delirante», dicen los compañeros del colectivo Juguetes Perdidos. /No buscamos «ser noticia».

Necesitamos comunicarnos con otras personas para hacerles llegar una interpelación: juntémonos acá.”

33 Dice Roberto Herrscher en su libro: “Los periodistas solemos tener fuentes, pero no los vemos como lo que son, gente como nosotros. Los vemos como expertos, testigos, poderosos o víctimas de esos poderosos. Las fuentes largan parrafadas sin contexto; muchas veces nos tiran sus conclusiones sin contarnos de dónde las sacaron (...) Pasar de las fuentes a los personajes y de las declaraciones a las escenas casi teatrales donde la gente se cuenta cosas es entrar en el mundo del periodismo narrativo”.

34 ESCENA POLÍTICA. Manifiesto I / ¿Quiénes somos? ¿Qué queremos?; Manifiesto II / ¿Qué hacemos? ¿Cómo hacemos?; Manifiesto III / Tomar posición; Manifiesto IV / A los comunicadores; Manifiesto V / A los artistas. Disponible en <http://www.escenapolitica.org>

Dentro de las múltiples definiciones de manifiesto como tipo textual, se puede retomar la definición del término que propone Abastado³⁵: “se aplica a textos, a menudo breves, publicados en folletos, en periódicos o en revistas, en nombre de un movimiento político, filosófico, literario, artístico. (...) Un manifiesto tiene como efecto siempre la estructuración y afirmación de una identidad. Es el acto fundador de un sujeto colectivo. [...] En este sentido, el relato sería el lugar privilegiado de lectura del imaginario de una cultura, mientras que el manifiesto sería el lugar de lectura de la práctica de una sociedad, en la medida en que expresa las tensiones ideológicas, las relaciones polémicas y las luchas por la conquista del poder simbólico dentro de la misma”.

Por su parte, Mangone y Warley comparan el manifiesto con otros géneros discursivos y afirman: “el manifiesto es literatura de combate. Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública. Los manifiestos se producen por las urgencias de la lucha pública y se “escriben” desde un modelo genérico”.

Mientras que en *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*, Cippoini (2003) afirma que: “un manifiesto actúa sobre lo real a la vez que se convierte en una herramienta de exploración analítica de esa misma realidad”. Y cuenta dentro de su función más invariable “generar, inventar, poner sobre la escena un sujeto” plural que se enfrenta a un enemigo que construye dentro del mismo texto ya sea la burguesía y el gusto de la sociedad en el caso europeo; la institución del arte en el caso de las vanguardias y en el caso de *Escena política* podemos aventurarnos a afirmar que se combate un tipo de politicidad que es producto de una “maquinaria comunicacional esquizofrénica, hiperconectiva, desmembradora y banal que es el estado Macrista”. Al mismo tiempo, el autor advierte que es más que un mecanismo de autoafirmación de tendencia y generador de estrategia sino que es creador de un horizonte histórico donde se delimita cierta capacidad de experiencia estética.

En los manifiestos elaborados por el colectivo se expone con claridad quiénes son³⁶ y a quiénes se enfrentan³⁷ pero sobre todas las cosas se establece un horizonte histórico:

35 GELADO, V. (2008) *Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina*. Revista Iberoamérica. Vol LXXIV. Número 224. Julio-Septiembre.

36 “Nos preguntan ¿quiénes somos? ¿qué queremos? y la policía representativa se nos mete en el cuerpo intimidado. «¡No queremos que el Estado legisle sobre nuestros deseos!», gritamos como animales. Somos artistas de nuestros deseos. (...) Hacemos un laboratorio de lo que nos gobierna. Estudiamos sus operaciones, sus apropiaciones, sus extractivismos a nuestra capacidad de estar en el tiempo. Sabemos invertir nuestra energía en el tiempo incierto, gratuito, precario. Queremos defender nuestro tiempo como los antiguos obreros defendían su fuerza de trabajo”

37 “Frente a la licuación y banalización de las categorías antropológicas, políticas, estéticas y poéticas que presenta el Macrismo nosotros tomamos posición: Estamos en otra vereda que el Macrismo, porque entendemos que es la expresión argentina y cabal del neoliberalismo.”

“No somos policías. Ni queremos más policías. Vemos con ojos alucinados la catástrofe, aún no nos caímos, pero nos obligamos a empatizar con los que ya no pueden bailar en el titanic. Queremos sentir más.

No queremos ser emprendedores, ni queremos ser creativos. Nuestros cuerpos no son emergentes. Estamos enfermos y estamos atemorizados.

Pero construimos lazos, fortalecemos los encuentros inútiles, inventamos otras geografías sociales, estamos enamorándonos. Y no banalizamos el amor.³⁸

Así, los manifiestos delimitan un campo de trabajo concreto desde las prácticas artísticas - expresivas a la hora de salir a la calle para restituir entre cuerpos las condiciones de solidaridad (*empatizar con los que ya no pueden bailar en el titanic*) en la esfera pública.

Conclusiones

El *Congreso Transversal* convocado por el colectivo *Escena Política* formula la pregunta por la posibilidad de convertir las prácticas creativas corporales, como una capacidad inmediata de reacción y reflexión, en movimiento en nuevas formas de politicidad artística.

En este sentido, las acciones realizadas en la calle en este marco estudian y trabajan en la práctica de tomar el impacto de los sucesos políticos en la propia sensibilidad como material creativo para la manifestación en conjunto, la preparación y disponibilidad para “poner el cuerpo en la calle” como señalamiento y no como fuerza de choque.

El desafío entonces se centra en la posibilidad de pensar cómo crear las condiciones de solidaridad y encuentro con el otro en tanto un ejercicio erotizante del compromiso político que no implique como en otros momentos históricos un uso ascético de los lenguajes sino que por el contrario una subversión del lenguaje que lo pervierta, desobedezca las posturas políticamente correctas y seduzca desde el propio goce estético de quienes participan.

Por último, la recuperación del manifiesto como vía de comunicación permite inscribir el gesto dentro de una tradición política que establece una relación entre el arte y la vida. Pero que este caso, busca ir más allá de la resistencia o la denuncia partiendo de la necesidad de desobedecer las lógicas del repliegue, desánimo o reformulación de la propia vida en términos útiles y productivos ante una presunta victoria del neoliberalismo que representa simbólicamente para este colectivo el triunfo macrista.

Bibliografía

38 Ídem 3

- BATAILLE, Georges. (1979) *El Erotismo*. Tusquets Editores.
- BUTLER, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2012) *Cuerpos en alianzas y la política en la calle*. Revista Transversal. Número 26. <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>
- CASULLO, N. (2007) *La revolución como pasado en Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- CIPPOLINI, R. (2003) *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- GELADO, V. (2008) *Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina*. Revista Iberoamérica. Vol LXXIV. Número 224. Julio-Septiembre.
- GEYMONANT, A. (2010) *El manifiesto artístico en Latinoamérica. Su narrativa textual e histórica*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. ISSN: 1850-6011.
- HERRSCHER, R. (2012) *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Ediciones Universitarias.
- Interartive.org. Octubre de 2012. Disponible online en <http://interartive.org/2012/10/redes-y-nodos/>.
- JACOBY, R. (2011) *El deseo nace del derrumbe*. Acciones, conceptos, escritos. Barcelona: Adriana Hidalgo Editora.
- LONGONI, A. (2012). *El arte, cuando la violencia tomó la calle*. Apuntes para una estética de la violencia. En <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/01/caia-2001.pdf>.
- LONGONI, A. (2012). *La intervención creativa para la movilización política* en revista Humboldt n° 157, Goethe Institut, Bonn, 2012, pp. 63-65. ISSN 0018-7615.
- LONGONI, A. “Vanguardia” y “revolución”, *ideas-fuerza en el arte argentino de los '60/'70*. Disponible en versión digital en http://redesintelectuales.net/pdfs/longoni/Vanguardia_y_revolucion.pdf.
- LUCENA, D. (2012) *Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina*. Cuadernos H de ideas. Vol. 6, N°6. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- MAGNONE, C. y WARLEY, J. (1994) *El manifiesto: un discurso entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- MASSOTA, O. (1968) *Después del pop, nosotros desmaterializamos*. Conciencia y estructura. Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez.