

Huellas y reelaboraciones del ritual festivo peronista en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo (2010)

Footprints and reworkings of the Peronist festive ritual in the celebrations of the Bicentennial of the May Revolution (2010)

Natalia Molinaro

(ALHIM-Universidad París 8)- natalia.molinaro@laposte.net

Resumen:

En este artículo se analizan algunos de los recursos culturales que inscribieron los festejos oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo en la tradición festiva y estética peronista, reactualizándola. Se proponen algunas pistas de reflexión desde el régimen estético del arte, a partir de la noción de experiencia y reparto de lo sensible desarrollada por Jacques Rancière (2000), para entender cómo el lenguaje artístico que se expresó en el marco de las actividades del Paso del Bicentenario contribuyó en dibujar y dar cuerpo a las figuras de la comunidad en el marco del Bicentenario de la Revolución de Mayo, dando a ver la existencia de un común y los delineamientos de partes respectivas.

Palabras clave:

Ritual Político, Conmemoración, Cultura, Estética, Política

Abstract:

This article analyses some of the cultural resorts that created a continuation between the festive peronist ritual and the official celebrations of May Revolution Bicentenary. It offers some reflexions starting from the concept of experience and distribution of sensible developed by Jacques Rancière (2000) in order to understand how the artistical language drew and materialized the figures of community.

Keywords:

Political Ritual, Commemoration, Culture, Aesthetics, Politics

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2018

Fecha de aprobación: 30 de junio de 2018

Huellas y reelaboraciones del ritual festivo peronista en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo (2010)

1. Introducción

Tanto las conmemoraciones como las celebraciones patrióticas constituyen un ritual del poder. Las modalidades elegidas, el lenguaje simbólico, las referencias históricas o culturales cambian o incluso se contraponen según los gobiernos. Pensadas en el marco de una política simbólica más amplia, permiten entender mejor los retos sociales, históricos, políticos e incluso económicos que atraviesan las sociedades en un momento dado. Reflejan las tensiones, pero también lo que crea consenso: en este sentido, las conmemoraciones y celebraciones oficiales, como las fiestas, también son reveladores culturales y sociales. En este artículo, nos centraremos en las modalidades elegidas para el rito conmemorativo, y más particularmente, en su lenguaje artístico. Nos preguntaremos en qué medida se inscribió en una cultura política peronista y qué elementos permitieron establecer una continuidad creadora de legitimidad entre kirchnerismo y primer peronismo. Al mismo tiempo, nos detendremos en algunos recursos que permitieron dibujar figuras de lo común y crear las condiciones de una experiencia colectiva de lo sensible. Siendo imposible realizar aquí un estudio exhaustivo, se proponen aquí algunas pistas de reflexión que tendrán que ser desarrolladas en trabajos futuros, aunque algunas ya fueron esbozadas en estudios anteriores.

2. Metodología

En este artículo observaremos algunos de los recursos artísticos que permitieron fijar los delineamientos de un común y producir identificación en el marco de las celebraciones oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Nos adentraremos para ello en lo que Jacques Rancière (2000) llama el “régimen estético del arte”, para observar cómo estos recursos dan a ver las distintas etapas en la construcción de un “reparto de lo sensible”, entendido como un “sistema de evidencias sensibles que dan a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los delineamientos que definen los lugares y partes respectivas”⁴⁸. Observaremos así cómo el ritual conmemorativo

⁴⁸ Rancière (2000), p. 12. En este trabajo, se hace referencia a la edición original publicada en francés (la traducción es nuestra). En bibliografía se encontrará la referencia traducida al español (2014).

y festivo se inscribió en la tradición festiva peronista, reactualizando sus prácticas, su lenguaje simbólico, hasta dibujar los lineamientos de una nueva cultura política: el kirchnerismo. A partir de ahí, también trataremos de destacar algunos de los recursos que abrieron este sistema simbólico. Si para Platon, como recuerda Rancière (2000), las figuras de la comunidad son estéticamente dibujadas, ¿qué representaciones tuvieron una función identificadora fuerte y lograron dibujar estéticamente las figuras de la comunidad, más allá de las divisiones políticas? ¿Y cuál fue la función del cuerpo y los cuerpos?

Este estudio se apoyará en parte sobre el informe académico realizado por un equipo de investigadores de la UBA por encargo oficial, que incluye un importante trabajo de terreno durante el cual se realizaron encuestas a los transeúntes y se consignó un registro de observación⁴⁹. También se sustentará en nuestras propias observaciones, realizadas en el marco de las investigaciones para la Tesis de doctorado⁵⁰. Consideraremos la fiesta como un dispositivo central para generar cohesión social pero también, como un elemento cultural. Según Ann Swidler (1986), la cultura consiste en un repertorio de símbolos, historias, rituales y visiones del mundo que definen estrategias de acción. Constituye, para algunos pensadores como Swidler, una “caja de herramientas”, donde se encuentra también lo que se suele llamar “tradición”, siendo entendida esta, según la definición propuesta por Eric Hobsbawm y Terence Ranger⁵¹, como un conjunto de prácticas rituales y simbólicas gobernadas por reglas abiertamente o tácitamente aceptadas. Desde esta perspectiva, la cultura ofrece un abanico de materiales acumulados en el pasado y siempre disponibles, a partir del cual la “tradición” puede inventarse y reinventarse. En este trabajo, sin embargo, insistiremos en la dimensión sensible de la cultura, y en la relación entre estética y política.

Intentaremos en un primer momento destacar los principales elementos que contribuyeron a la creación de una continuidad o filiación entre primer peronismo y kirchnerismo. Partiremos del lenguaje artístico y las modalidades festivas elegidas para las celebraciones oficiales. Varios trabajos ya mostraron cómo la fiesta constituyó un elemento clave de la política cultural y simbólica del peronismo. Mariano Plotkin (1993) muestra por ejemplo cómo la conmemoración del 17 de Octubre 1945 se volvió, en un corto lapso de

⁴⁹ Véase Gutman, M., Clemente, A., Lacarrieu, M., Villavicencio, S. (2016) y los Anexos Digitales que acompañan el trabajo. Este libro constituye en sí un elemento interesante para analizar el post-acontecimiento conmemorativo y su estatuto.

⁵⁰ Ver Molinaro (2014).

⁵¹ Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983).

tiempo, una verdadera fiesta de Estado, equivalente a las del 25 de Mayo. Su estudio, así como los de Yanina Leonardi (2008) sobre el teatro, muestran cómo el período del primer peronismo inauguró modalidades que serían la base de las políticas simbólicas y culturales de los dos gobiernos peronistas⁵². La fiesta se caracterizaría en el primer peronismo por su dimensión espectacular y grandes despliegues artísticos, elementos que volveremos a encontrar, como lo veremos, en las celebraciones oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Sin embargo, el rito adoptado para las celebraciones oficiales del 2010 no puede ser reducido al concepto de “festividad” o “espectáculo”. Entre el 21 y el 25 de mayo, oscilamos, dentro de una misma modalidad que constituye la fiesta, entre momentos de conmemoración y de celebración; entre vueltas sobre un pasado convocado en el presente que permiten una proyección hacia el futuro⁵³. El autor francés Pascal Ory (1992) define así estos los conceptos de “conmemoración” y “celebración”: concibe la conmemoración como un gran movimiento simbólico a través del cual una comunidad asegura o vuelve a asegurar su identidad volviendo sobre elementos o acontecimientos mitificados. En cuanto a la celebración, consiste según él en la reactivación de elementos fundantes de su identidad o legitimidad por un grupo o una fuerza política, en la cual la visibilidad / vizibilización tiene un papel central. Si la conmemoración es un movimiento hacia el pasado, la celebración proyecta hacia el futuro y su objetivo es construir un consenso retrospectivo.

A partir de estas consideraciones proponemos observar algunos de los recursos artísticos movilizados en el marco de las celebraciones oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Los festejos del 2010 no solamente consistieron en un espectáculo, sino que constituyeron un gran rito de paso y de institución, según las definiciones que dieron de estos conceptos Arnold Van Gennep (1909) y luego Pierre Bourdieu (1982). Rito de paso en el sentido de que encontramos las características de los ritos que acompañan un cambio de estado (cambio de lugar, de estatuto, de posición social o de edad) y su esquema ternario (tiempo preliminar, liminar y postliminar)⁵⁴. Rito de institución, porque el Bicentenario también tuvo una función social sobre la cual Pierre Bourdieu insistía. Como lo subrayaba, el rito tiene una eficacia simbólica que le confiere el poder de actuar en la realidad, además de representarla. Durante los festejos oficiales del 2010, nos

⁵² Sobre estos aspectos véase por ejemplo Leonardi, Y. (2008) o Cristiá, M. (2016).

⁵³ Sobre este aspecto en particular, ver Gutman, M., Clemente, A., Lacarrieu, M., Villavicencio, S. (2016) y Molinaro, N. (2017).

⁵⁴ Molinaro, N. (2014).

encontramos así en el umbral: como lo escribía Walter Benjamín en sus Tesis sobre la Historia⁵⁵, el día que inaugura un nuevo calendario funciona como un “acelerador histórico” y ese mismo día es el que se repite los días de conmemoración. En las festividades que se desarrollaron en el Paseo del Bicentenario el 25 de mayo 2010, encontramos las características del estallido revolucionario, que interrumpe “la continuidad de la catástrofe” y el continuum de la historia de los dominantes. Entramos en un tiempo cualitativo, suspendido, que solamente el estado estético podía traducir. En efecto, como lo subraya Rancière (2000), apoyándose en la noción desarrollada por Schiller, el estado estético es puro suspenso, momento en el cual la forma es experimentada por sí misma. Es el momento de formación de una humanidad específica.

En este tiempo que permitirá una “experiencia única de un encuentro con el pasado” (Benjamin, [1942] 2008), se “interrumpe la cadena secular de la opresión” de la historia positivista y se crean las posibilidades de refundación, de resignificación. En estos términos lo planteaba el decreto 1016/2005, ratificado por el gobierno de Néstor Kirchner para anticipar la organización de los festejos:

Créase en el ámbito de la Jefatura de Gabinete de Ministros el Comité Permanente del Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010. Integración. Funciones. Elaboración de los "Lineamientos Generales del Plan de Acción del Bicentenario". Déjanse sin efecto el Decreto N° 1561/99 y todas las disposiciones y medidas que se hayan dictado en su marco.

Bs. As., 25/8/2005

VISTO el Decreto N° 1561 de fecha 9 de diciembre de 1999, y

CONSIDERANDO:

Que por el Decreto mencionado en el VISTO se creó la COMISION DEL BICENTENARIO DE LA REVOLUCION DE MAYO DE 1810- 2010, en el ámbito del MINISTERIO DEL INTERIOR.

Que la celebración del Bicentenario de la emancipación argentina adquiere una significación y una relevancia muy

⁵⁵ Escritas entre 1939 y 1940, Las Tesis fueron publicadas en 1942 por su editor bajo el título *Sobre el concepto de historia*. Se encuentran publicadas en castellano (2008).

especiales dado el particular momento que vive el país, que viene de atravesar una de las crisis más profundas de su historia, cuyas secuelas aun afligen a amplios sectores de la población.

Que reducir el Bicentenario a una mera conmemoración sería desaprovechar una oportunidad inmejorable para afirmar los lazos nacionales, democráticos y de respeto mutuo que deben unir a todos los habitantes del suelo argentino en la conformación de una sociedad integrada e incluyente.

Que esto implica empeñarse de inmediato en consolidar y extender esos lazos asumiendo plenamente que el Bicentenario supone un complejo proceso de construcción de realidades múltiples que involucre a la sociedad en su conjunto y que le confieran un sentido que vaya mucho más allá de la efeméride misma.

Que a estos fines es preciso desarrollar desde ahora una serie pautada de metas y de obras del Bicentenario a la vez que crear conciencia en la población acerca de la extraordinaria importancia que reviste confluir en un proyecto común, sin desmedro alguno de las diferencias particulares y de la diversidad cultural existentes.

Que para ello se requiere un conjunto de lineamientos generales a partir de los cuales se fijen las acciones concretas a seguir en las distintas áreas y, en su oportunidad, se convoque a participar en ellas a los sectores que resulten, en cada caso, más representativos de la comunidad tanto a nivel nacional como provincial y municipal [...]⁵⁶.

Estos festejos tenían que significar el fin de un estado de “crisis” y crear las condiciones para la emergencia y expresión de una conciencia colectiva de pertenencia común. La narración desarrollada en el espacio simbólico que constituía el Paseo del Bicentenario iba a consistir en lo que Rancière (2000) llama una ficción positiva, es decir una distribución de signos que, siguiendo la estructura del relato mítico estudiada por Levi-Strauss (1958), iba a significar el pasaje a una nueva era, al mismo tiempo que se volvería a los orígenes, a un tiempo mítico, un “tiempo anterior ideal”: el de la revolución. Se trataba de revivificar la dimensión sensible y afectiva de lo común, después de una larga

⁵⁶ Un análisis comparativo de los decretos 1561/1999 y 1016/2005 se encuentra en Molinaro (2014 y 2017).

crisis de la legitimidad representativa. Si, como lo decía Mircea Eliade (1963), el rito es una vuelta al mito, la magnitud de los festejos constituyó una respuesta al debilitamiento del relato de origen de la nación y su simbología a lo largo de los años anteriores. La fuerte importancia otorgada a los desfiles, las instalaciones artísticas, los cuerpos, al mismo tiempo que nos remite a la tradición peronista, también reflejan la magnitud del impacto de esta crisis en el sistema simbólico de lo nacional. Con el Bicentenario, se cerraba este ciclo, durante el cual, según María Seoane (2005, p. 56), la cultura y las prácticas colectivas habían permitido a los argentinos “resistir a la disolución de la identidad nacional”:

Quando la crisis de 2001 arreció, los argentinos se lanzaron frenéticamente a representarla en el teatro, la música, la literatura, el cine. El arte, entonces, fue pasión de multitudes: de cientos a miles de argentinos consumían productos culturales dando un impulso inusitado a la industria cultural. Ésa fue su manera más profunda y simbólica de procesar la crisis y de recuperar, más allá de las evanescentes formas que tomó la expresión política, su sentido de nación. Y esa recuperación fue en el rock, el folclore, la cumbia villera y el tango; en el teatro y el cine nacional; en la plástica, la literatura –vía el ensayo o la novela, el cuento y la poesía– y la danza.

Así, como observa la autora, retomando a la antropóloga Rosana Guber, a comienzos del siglo XX, observábamos un incremento de los “rituales culturales”: festivales masivos de rock y de folclore, resurgimiento del tango y la milonga, fiestas *rave*... Los argentinos dibujaban nuevos delineamientos de lo común, cuando todo lo que habían conocido y se les había enseñado se desvanecía. El libro de María Seoane, publicado en 2005, el mismo año que se promulgaba el decreto 1016/2005, muestra el inicio de una reformulación de “lo nacional” a través de la cultura, y en particular el arte, que será oficializada con las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo.

3. Desarrollo

Las celebraciones del 2010 se inscribieron en la cultura política peronista, a la cual se hizo referencia en varias ocasiones durante los festejos. La concepción misma de ciertas festividades o eventos, las modalidades de ocupación del espacio y la estética utilizada reactivaron la memoria social del primer peronismo, creando una continuidad entre primer peronismo, peronismo de izquierda de los años 1960-1970 y kirchnerismo. Veremos primero en qué medida encontramos las huellas del ritual festivo del primer peronismo en los recursos artísticos que se

desplegaron a lo largo del Paseo del Bicentenario, en particular el 25 de mayo 2010. Luego observaremos algunos de los elementos que permitieron una reactualización de su sistema simbólico, dibujando los contornos de un imaginario kirchnerista y marcando así la oficialización de una verdadera cultura política. Nos detendremos también sobre algunos de los recursos artísticos que acabaron de abrir este sistema, fijando las nuevas líneas de lo común y de partes respectivas, según la perspectiva propuesta, entre otros, por Jacques Rancière (2000).

- Huellas del ritual festivo del primer peronismo en las celebraciones oficiales del Bicentenario de la Revolución de Mayo

Los festejos que tuvieron lugar entre el 21 y el 25 de mayo 2010 a lo largo de la Avenida 9 de Julio se inscribieron en la tradición liberal-conservadora, pero también en la del primer peronismo. La reinención del rito republicano por parte del kirchnerismo consistió en una fusión de estas dos tradiciones, procesamiento que se inscribe, también, en las prácticas del peronismo. Así, encontramos varios aspectos en común entre los rituales festivos del primer peronismo y el gran rito que constituyeron los festejos de mayo 2010, tanto en su concepción como en sus modalidades y el material cultural movilizado. La ocupación del espacio público, el uso de las imágenes y la iconografía, el tipo de arte movilizado nos remite a los primeros tiempos de la elaboración de una política cultural peronista.

Un primer aspecto es la presencia de una simbología y estética peronista en el espacio público en el marco de las celebraciones. La figura de Juan y Eva Perón constituyó uno de los pilares del sistema simbólico a partir del cual se desarrolló el ritual conmemorativo y pudieron prolongarse las secuencias del relato mítico hasta el presente. Eva Perón, por ejemplo, fue nombrada “Mujer del Bicentenario”, al lado de otras figuras femeninas no necesariamente representativas del peronismo, pero también emblemáticas, como Cecilia Grierson, Juana Azurduy, Lola Mora, Mariquita Sánchez de Thompson, Alfonsina Storni, Alicia Moreau de Justo, Tita Merello, Victoria Ocampo, Aimé Painé, Paloma Efron (Blackie) o la Madres de Plaza de Mayo. La encontraremos en el videomapping que se proyectó en la fachada del Cabildo y que propuso una narración visual del relato histórico oficial elaborado para estas celebraciones. La figura de Juan Domingo Perón aparece cuando se evoca el 17 de Octubre 1945 y los logros de su gobierno, después de la Década Infame. Esta secuencia llega después de la evocación del “black out” de los años 1930, que inauguró una serie de golpes de estado en Argentina. Después de una pausa, vuelve la

música, sugiriendo la esperanza y la llegada de una nueva era. Son evocados así los logros del gobierno de Perón, asociados con el presente y la política de los sucesivos gobiernos kirchneristas, a través de las siglas de YPF – que sería pronto renacionalizada, al igual que Aerolíneas Argentinas en 2008 –, o los lemas “Bienestar”, “Justicia Social”, “Pueblo”, “17 de Octubre”. Observamos también el uso de la estética de la iconografía de propaganda del primer peronismo y su gráfica⁵⁷. Otro recurso en común, sobre el cual volveremos adelante, es el recurso a las artes visuales y al arte llamado “de vanguardia”⁵⁸.



⁵⁷ Véase Indij, G. J. (Ed.), 2006.

⁵⁸ Sobre las artes visuales en el primer peronismo véase por ejemplo Lucena, D. (2009). Emplearemos el término de vanguardia refiriéndonos a la noción desarrollada por Rancière (2000, 44-45), quien la define subrayando el vínculo subjetividad política y la forma. Para él, esta noción es pertinente en el régimen estético del arte para observar la invención de las formas sensibles y los marcos materiales en un proyecto de futuro.



Figuras 1 y 2: Capturas de pantalla de la filmación del videomapping proyectado en la fachada del Cabildo, 25 de mayo 2010. Fuente: video promocional de la sociedad de producción audiovisual NOS. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=soKm-7D7tnI>

La ocupación del espacio y la importancia otorgada a una arquitectura efímera remite a un imaginario y una memoria compartida de la ciudad. El informe académico realizado por el equipo de la UBA a pedido de la Unidad Ejecutora del Bicentenario le dedica un capítulo a la transformación efímera del espacio público en el marco de las celebraciones del 2010. Muestra los antecedentes de las apropiaciones políticas del microcentro de Buenos Aires por el peronismo (Gutman, M. y cols., 2016, 61-71). Este análisis, además de ofrecer informaciones y material acerca de la concepción del Paseo del Bicentenario, inscribe este recurso en la tradición festiva del primer peronismo, en la cual la dimensión escenográfica cobró una importancia central en los primeros años. Encontramos así huellas de las prácticas conmemorativas y de reapropiación del espacio público que se desarrollaron en torno al Día de la Lealtad (17 de Octubre)⁵⁹ y al Día del Trabajador (1° de Mayo). El informe muestra bien como convergió para el Bicentenario la memoria social de la Revolución de Mayo con la del peronismo y una memoria social más reciente del estallido revolucionario. La

⁵⁹ El 17 de octubre de 1945, una gran movilización obrera y sindical se dirigió hacia la Plaza de Mayo para pedir la liberación de Juan D. Perón, entonces coronel y encarcelado unos días antes. Conmemorado como “Día de La Lealtad” e institucionalizada al año siguiente, el 17 de Octubre es considerado como el mito fundante de la identidad peronista.

reapropiación del espacio en los festejos del 2010 nos remite también a la ciudad que se vive, al cotidiano: en estos días, no se habló de inseguridad, sino de celebrar juntos. El espacio público fue resignificado, con la presencia de familias, jóvenes, ancianos. Los jefes de estado latinoamericanos invitados pudieron caminar por las calles en medio de la muchedumbre, lo cual era impensable unos años atrás. No hubo incidentes registrados a pesar de los altos niveles de participación, en particular en el desfile histórico-artístico de Fuerza Bruta, que juntó a unas 2.500.000 personas.

El rito en sí mismo también se inscribió en la continuidad de la tradición festiva peronista. Por ejemplo, como ya lo mostró Yanina Leonardi (2008) y lo observó el equipo de la Universidad de Buenos Aires (UBA) encargado del informe académico antes citado⁶⁰, las modalidades instituidas con las festividades del 1° de Mayo en 1948 incluían la elección de una “Reina Nacional del Trabajo” y un desfile de carrozas alegóricas, modalidades que encontraremos en el Desfile del Bicentenario, con el desfile de carrozas realizado por la compañía de teatro acrobático Fuerza Bruta y la representación alegórica de la nación bajo los rasgos de una muchacha –elegida, entre otras cosas, por sus rasgos “bien criollos”, según la revista *Noticias*⁶¹. Es de notar sin embargo que esta modalidad de ritual adoptada en el primer gobierno de Perón ya retomaba formas existentes, que se podían observar en fiestas locales, en particular en la Fiesta de la Vendimia en Mendoza⁶².

Volveremos a encontrar, también, el énfasis del primer peronismo en la valorización de la cultura popular y lo que Yanina Leonardi (2008) llamó una “visión reformista del arte” que, sin por lo tanto excluir las expresiones artísticas cultas, visibiliza y legitima prácticas artísticas populares consideradas hasta entonces como transgresivas por la élite conservadora. Por ejemplo: el carnaval, los bailes populares, el circo, el teatro. Así, la elección de una compañía como Fuerza Bruta para el desfile final no es una casualidad. Es una forma de hacer política, ya que este arte performativo conlleva en sí una politicidad sensible. Recordemos que durante las celebraciones de 1910 no se vio de un buen ojo la instalación del circo de Frank Brown en un baldío de la calle Florida, hasta tal punto que el circo fue incendiado⁶³.

⁶⁰ Véase Gutman, M. y cols. (2016), 273-333.

⁶¹ Ver bibliografía. La elección de esta muchacha y su remplazante, Josefina Torino e Ivanna Carrizo, fue según la revista objeto de una verdadera elaboración en la cual intervino directamente el Estado a través de la presidenta, como la elección de las Reinas del Trabajo o de la Vendimia en la época del gobierno de Perón.

⁶² Véase Lobato, M. Z. (2005).

⁶³ Véase Devoto, F. (2010) y Salas, H. (1996).

Con el arte de Fuerza Bruta, la celebración se inscribía en la dinámica y la estética de las “teatralidades liminales”, término utilizado por Ileana Diéguez (2007) para designar prácticas artísticas que intervienen en espacios públicos insertándose en dinámicas ciudadanas.

Las modalidades festivas elegidas crean así una continuidad, una filiación entre los movimientos anarquistas de la época del Centenario, los trabajadores que apoyaron el primer peronismo, la generación de los años 60-70, la generación del 2000 y la del Bicentenario. Esta continuidad o filiación política queda condensada en el cuadro “Movimientos Políticos y Sociales” y expresa en la estructura misma del desfile de Fuerza Bruta, que va desde los orígenes (desplazados a los tiempos prehispánicos) hacia “El Futuro” (último cuadro). El cuadro que ponía en escena la marcha de las Madres de Plaza de Mayo, además de rendirles homenaje y poner en escena representaciones sociales ritualizadas a las cuales un amplio sector de la sociedad podía identificarse⁶⁴, reforzaba esta noción de filiación. Así lo expresó la comentadora Gabriela Radice: “Son y serán para siempre nuestras madres, las Madres de Plaza de Mayo”.

- Una filiación artística

Veamos rápidamente qué huellas culturales encontramos de la generación de los ‘60 y ‘70, a la cual pertenecieron Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, en las actividades artísticas que se desarrollaron en el Paseo del Bicentenario. El trabajo realizado por el equipo de la UBA insiste en la cultura como recurso omnipresente para “descotidianear” la Avenida 9 de Julio⁶⁵. Destaca la versatilidad y la multiplicidad de las expresiones culturales que se desplegaron en el seno de la celebración. Las artes plásticas, el teatro, así como la música, fueron recursos privilegiados, que inscribieron las celebraciones en la línea del arte de vanguardia de los años 1960-1970, pero también en la continuidad del primer peronismo, como pudimos verlo brevemente más arriba. Se reactivaba así la memoria de varias generaciones, creando un nuevo *continuum* y reuniendo los factores para lo que Benedict Anderson llamó “una experiencia de simultaneidad”⁶⁶, es decir, en otras palabras, la experiencia de la emoción colectiva y de lo sensible. Un ejemplo significativo es el de las intervenciones artísticas instaladas en las puertas de acceso al Paseo. Sus autores fueron artistas emblemáticos de una época y del movimiento cultural de los 60’-70’,

⁶⁴ Ver Molinaro (2014 y 2015).

⁶⁵ Véase Gutman, M. y cols. (2016), 126-143.

⁶⁶ Anderson, B. (1983).

como León Ferrari, cuya continuidad se expresaba a través de artistas como Graciela Sacco, con quien colaboró para la creación de uno de los pórticos del Paseo, dedicado a los Derechos Humanos. Este recurso recuerda el acercamiento del gobierno peronista con las artes visuales y en particular con el arte concreto, un arte no figurativo que, como lo recuerda Daniela Lucena (2009), apostaba a “la capacidad creadora del hombre” y valorizaba una “praxis vital”, capaz de intervenir en la realidad y generar nuevas relaciones entre los seres humanos. Otro ejemplo es el de la música, con los recitales de cantantes también emblemáticos de la generación del 60’-70’, como León Gieco, Litto Nebbia o Víctor Heredia⁶⁷; o el desfile realizado por Fuerza Bruta, una compañía cuya historia también se inscribe en esta continuidad.

Así describe el registro de observación que sirvió para la elaboración del informe académico realizado por la UBA el “espectáculo” o paisaje ofrecido por el Paseo del Bicentenario el 22 de mayo 2010:

Tres puertas intervenidas por reconocidos artistas –Graciela Socco y León Ferrari, colectivo Mondongo, Marcos López y GAC – funcionan como entradas oficiales al Paseo. Decenas de frases que estimulan estenciles, cuya tipografía fue trabajada por otro reconocido artista –Milo Locket en este caso – se leen en las enormes estructuras de colores claros que recorren la 9 de Julio. Un mapa de la Argentina plagado de grafitis y una instalación titulada “Revolucionarte” se observan en un rincón de la calle Bernardo de Irigoyen. Un poco más allá, algunos jóvenes hacen acrobacias circenses en trapecio y tela, mientras que figuras de gauchos y caballos son pintadas en los muros traseros de los stands de las provincias de Santiago del Estero, Santa Fe, y otros. Un grupo de gente se deleita observando a una mujer hilando en telar dentro de un stand y otro con una videoinstalación en la que se exhiben imágenes de una procesión devota de un santo popular. Horas más tarde, algunas llamas acompañadas de sus arrieros se pasean por la 9 de Julio y se baila un carnavalito sobre el asfalto⁶⁸.

Esta citación muestra la profusión de signos, estímulos y expresiones culturales que atravesaron el Paseo y lo convirtieron en un “lugar otro”, según la expresión empleada en el informe. Este fragmento, que dibuja un cuadro un tanto surrealista, traduce la efervescencia que se quiso insuflar a las celebraciones y que recuerda, como lo sugiere el título de una de las instalaciones, la de los

⁶⁷ Un análisis más amplio de los recitales de los festejos oficiales del 2010 se encuentra en Molinaro, N. (2014), 247-254.

⁶⁸ Registro de observación de equipo de la UBA encargado por la Unidad Ejecutora del Bicentenario de un informe académico sobre los festejos, 22 de mayo de 2010. En Gutman, M. y cols. (2016, p. 130).

movimientos estudiantiles y artísticos de los años 1960-1970 que surgieron en el país entre dos dictaduras. También este título, “Revolucionarte”, crea una continuidad entre la Revolución de 1810, la revolución deseada por el peronismo de izquierda y el comunismo en los años 1960-1970, y las generaciones actuales y futuras. De hecho, en lo que se refiere a las artes plásticas, observamos una clara filiación con la cultura de vanguardia de estos años, a través de artistas legitimados por un reconocimiento internacional o la acción barrial.

Un denominador común a todas estas manifestaciones artísticas es el lugar preponderante de lo performativo: tanto en el arte conceptual de León Ferrari y Graciela Sacco, como en las prácticas del Grupo de Arte Callejero o de Fuerza Bruta, se trata de reapropiarse el espacio, los cuerpos, una simbología; de hacerse visible o interrumpir la cotidianeidad. El arte del GAC, por ejemplo, se inscribe en la continuidad de las modalidades del *happening* y del situacionismo⁶⁹, movimiento que marcó el fin de los años 1960 y principios de los ‘70 a través de la Internacional Situacionista y cuya práctica tuvo una gran influencia en el movimiento del Mayo francés – y, de hecho, en el arte de vanguardia argentino. Esta práctica, que cuestionaba el estatuto de la obra, consistía en la creación o construcción de situaciones / acontecimientos en el cotidiano denunciando la sociedad del espectáculo y el consumo de masas. Como el arte concreto, consistía en un “anti-arte” y una *praxis* cuya finalidad era cambiar la realidad social y, en el caso del situacionismo, transgredirse a sí misma. En esta continuidad con el situacionismo se inscribía el teatro de La Organización Negra, (1984-1993), al origen de la compañía Fuerza Bruta, la cual se inspiró también del teatro de la compañía de teatro catalán, La Fura dels Baus. Sin embargo, como veremos más lejos, la transgresión (“le dépassement”) de Fuerza Bruta respecto al situacionismo se hará en su modalidad de expresión “espectacular”, al mismo tiempo que observaremos la existencia de construcción de situaciones.

⁶⁹ Como recuerda Hernán López Piñeyro (2014), el “situacionismo” fue definido en 1958 por la Internacional Situacionista como una práctica artística de construcción de situaciones en el cotidiano. La Internacional Situacionista, llevada por Guy Debord (1931-1994), artista, cineasta e intelectual revolucionario francés autor de *La société du spectacle* (1967), desarrolló una visión y una práctica donde la dimensión estética se une a la función social y cuestiona la dimensión espectacular de la producción artística en la sociedad capitalista. El primer situacionista argentino fue Daniel Alegre, quien empezó luego a firmar bajo el seudónimo de Fidel Alegre. Sobre la historia de la Internacional Situacionista, véase entre otros Danesi, F. (2008) o Pernolia, M. (1973).

El Grupo de Arte Callejero, creado en 1997 a raíz de las huelgas docentes contra la implementación de la Ley Federal de Educación por el gobierno de Carlos S. Menem, fue inicialmente pensado por varias estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” como una iniciativa de apoyo a los docentes mediante las herramientas visuales. Su primera creación consistió en la realización de un mural frente al Congreso el 20 de abril de 1997, para denunciar la pauperización y la fragmentación de la educación pública, así como la situación de los docentes. Esta primera iniciativa dio lugar a una obra titulada “Docentes Ayunando” compuesta de treinta murales. El colectivo fue creciendo y a partir de los años siguientes empezó a hacerse conocer durante los “escraches” realizados junto a la agrupación H.I.J.O.S. a los domicilios de los exfuncionarios de la dictadura, recurriendo a los códigos tergiversados de las señales viales para indicar su presencia en el barrio o la proximidad de un centro de detención.

Algunas de sus realizaciones fueron por ejemplo *Invasión*, que irrumpió en el espacio público a unas horas del estallido del 19 de diciembre de 2001. Consistió en la intervención previa del espacio público del microcentro con calcomanías representando símbolos militares asociados con el logotipo de grandes multinacionales y el lanzamiento el día mencionado de 10.000 soldados paracaidistas en miniatura desde un edificio céntrico, a unas horas de ser anunciado el estado de sitio por el gobierno de Fernando De La Rúa, quien demitiría poco después, huyendo en helicóptero bajo la presión popular. Al año siguiente, el 25 de mayo de 2002, realizaron “El pueblo ya sabe de qué se trata”, una intervención-performance que irrumpió en el Te Deum tradicional que suele acompañar las conmemoraciones del 25 de Mayo. En el marco del Bicentenario, este colectivo, a pesar de sus reservas iniciales, adhirió finalmente a la propuesta del gobierno para las celebraciones y decidió contribuir con la realización de unos de los pórticos del Paseo. La obra titulada “Anti-monumento del Bicentenario” – “la más boicoteada del Bicentenario”, según las artistas – se inscribe en la continuidad del trabajo de contra-performance y des-monumentalización emprendido por el grupo en los años 2003-2005 con la estatua que homenajea al general Julio Argentina Roca, en Diagonal Sur y Perú (ciudad de Buenos Aires).

El arte del GAC entraba en resonancia con la propuesta de la Unidad Ejecutora del Bicentenario para los festejos. En el gran arco del pórtico fueron instalados carteles luminosos de tipo para-mensajes parecidos a los que se usan para la publicidad y produciendo el mismo efecto de “polución visual”. La instalación interpelaba al espectador con un juego de adivinanzas y respuestas, y frases impactantes (“Jaulas

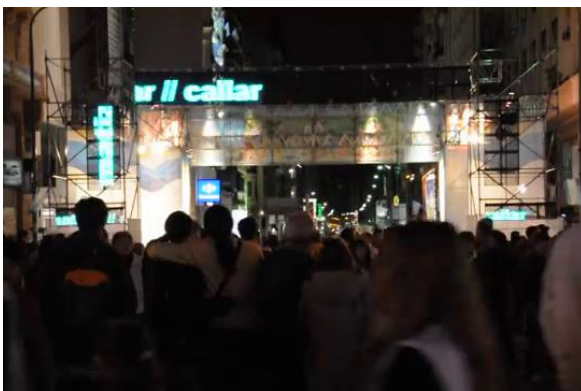
para los que acceden a estar dentro de ellas, o ganan ese privilegio”; “somos negros”...). Citaba frases de militantes socialistas y feministas, como Carolina Muzilli (1889-1917), o de Eva Perón⁷⁰. Condenaba la “historia impuesta”, la discriminación social y racial, la criminalización del otro⁷¹. En esta instalación, el público, como en otras oportunidades en las manifestaciones artísticas del Bicentenario y su difusión por la televisión pública, es parte de la obra. El espectador es, según el calificativo usado por Jacques Rancière (2008), “emancipado”. El trabajo del GAC consiste así, según las palabras de sus creadoras, en un “trabajo sobre lo espontáneo” y la “subjetividad colectiva inmanente”⁷².

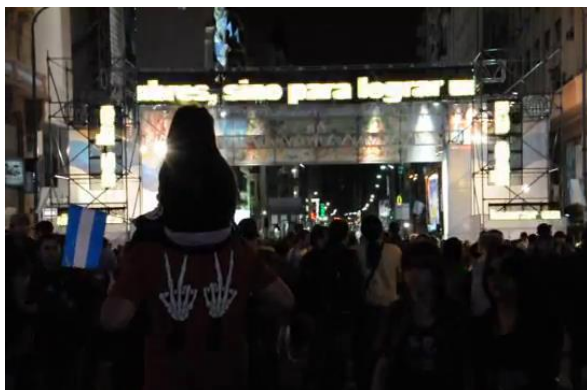


⁷⁰ “Ha llegado la hora de los pueblos. La batalla se está librando en todas partes. Es necesario que pensemos que la justicia y la libertad no nos la va a dar nadie, sino que debemos conquistarlas cada uno y todos nosotros”, discurso de Eva Perón ante los delegados obreros latinoamericanos que intervinieron en la creación del Comité de Unidad Sindical Latinoamericana en Asunción, Residencia de Olivos, 20 de febrero de 1952. En línea: <http://archivoperonista.com/discursos/maria-eva-duarte-peron/1952/palabras-agasajo-delegados-obreros-latinoamericanos-en-olivos/>

⁷¹ Véase Gutman, M. y cols., (2016), 192-193.

⁷² Corral, M. C. (2013).





3, 4, 5 y 6: Capturas de pantalla de la filmación del Anti-monumento del Bicentenario realizada por el Grupo de Arte Callejero (GAC). Fuente: sitio web del colectivo (<http://grupodeartecallejero.blogspot.fr/2010/>)

Podríamos aplicar a esta instalación a reflexión de Horacio González (2010) en el diario *Página/12* respecto a la performance de Fuerza Bruta: “Por momentos, no se sabe si un cable eléctrico, una manguera gigante o un ventilador descomunal son objetos artísticos o meros soportes de la exposición”. También esta observación de Néstor García Canclini, quien observaba en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, publicado el mismo año, que el arte se había vuelto “post-autónomo”. Con este término se refería al proceso de las últimas décadas, en el cual aumentaron los desplazamientos de “prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos”, hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social “donde parece diluirse la diferencia estética”. Según él, “más que los esfuerzos de los artistas o de los críticos por perforar el carapazón, son las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte lo que está arrancándolo de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión” (Canclini, 2010, p. 17). El arte se ha vuelto post-autónomo como respuesta a la fragmentación de los relatos que marco el inicio del siglo XXI.

El arte de Fuerza Bruta se inscribe en la misma tendencia, pero esta vez en el campo del arte teatral y performativo. La compañía, creada en 2004 por Diqui James (dirección artística), Gaby Kerpel (dirección musical), Fabio d’Aquila (dirección general) y Alejandro García (dirección técnica) nació de La Organización Negra (1984-1993), cuyas intervenciones en el espacio público bonaerense acompañaron el salir de la dictadura y se inspiraban en las prácticas guerrilleras. Según Daniela Lucena, las primeras acciones de la

compañía consistieron así en unas “escenas comando” o “acciones artísticas guerrilleras”, concebidas como una adaptación de las prácticas de los grupos armados de los sesenta aplicada al campo teatral, en una práctica que buscaba distanciarse de la escuela tradicional. Así describía Diqui James a Daniela Lucena el arte de La Organización Negra, como un

teatro de guerrilla, acciones que uno hace, como si tiraras una molotov en un lugar: es casero, es de protesta, estás rompiendo un esquema, pero lo que se expande ahí no es fuego ni violencia, es arte, es una manifestación artística, pero que irrumpe en un lugar no convencional⁷³.

Actos como *Procesión Papal* o *Villancicos* irrumpieron así en el cotidiano porteño en 1984.

El arte de La Organización Negra no era propiamente un arte político, sino más bien un teatro social, que buscaba despertar el público mediante el impacto emocional. Encontraremos las mismas características en la compañía Fuerza Bruta, con la introducción del arte acrobático que lleva la performance hasta sus límites. Con una diferencia, sin embargo: el arte de Fuerza Bruta tiene algo más de *glamour* que la primera formación teatral. Se inscribe perfectamente en la definición del uso situacionista del arte recordada así por Hernán López Piñeyro (2014):

El uso situacionista del arte, a partir de medios y técnicas pertenecientes al estadio capitalista, busca intervenir en la sociedad espectacular y hacerla temblar. En un lenguaje propiamente situacionista, podemos hablar de tergiversación (*détournement*), es decir de la utilización de manifestaciones conocidas para transmitir nuevos mensajes que son ajenos a los soportes originales.

Tanto en las obras del GAC tanto como en las creaciones de Fuerza Bruta, la obra es anónima, colectiva, efímera e impactante, con una fuerte dimensión simbólica que se materializa en los cuerpos y a través de la ocupación del espacio. Ambas compañías se inscriben así en la continuidad con el arte de vanguardia que acompañó la efervescencia cultural de los años sesenta y setenta y el regreso a la democracia en los años ochenta. En esta transmisión y la creación de un vínculo entre las experiencias que surgieron en los años sesenta-setenta y las de los años de post-dictadura, el artista, escritor y docente Juan Carlos Romero (1931-2017) desempeñó un papel fundamental. Testigo de las movilizaciones del 17 de octubre de 1945 en su adolescencia y co-fundador del Movimiento Revolucionario Che, delegado sindical en su juventud y luego fundador y director del

⁷³ Lucena, D. (2012).

Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP), fue también docente en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). A su lado se formaron muchos estudiantes que conforman hoy la escena artística argentina, dentro de los cuales varias integrantes del GAC.

En ese sentido, el lenguaje artístico de ambas compañías convergía con la cultura política del kirchnerismo y tradujo, desde el arte, los propósitos asignados a la celebración del Bicentenario en el decreto 1016 / 2005. Con estas manifestaciones artísticas entrábamos en la fase liminar del rito.

- Una fiesta “subversiva”

Por las razones evocadas más arriba, el ritual tomó la forma de una “fiesta subversiva”, en el sentido que consistió, como lo señala el trabajo colectivo llevado a cabo por la UBA, en una transgresión cultural de los códigos de la fiesta republicana tradicional heredada de los militares y la oligarquía del siglo XIX. Consistió, de alguna forma, en una contra-celebración, movilizándolo y oficializando lo que hasta entonces era una contracultura. La fiesta osciló así entre fiesta de Estado y celebración de la resistencia cultural llevada a cabo por estos artistas y colectivos, invirtiendo así el estigma y los tópicos de la argentinidad que la canción de la Bersuit Vergarabat, “La Argentinidad al Palo” (2004), y el video que la acompañaba, habían resumido por sí solos. Esta apertura sin embargo no fue sin poner de relieve las divisiones internas frente al kirchnerismo y las tensiones inherente a la colaboración con el Estado.

De hecho, podríamos decir que esta fiesta fue doblemente “transgresiva”, ya que las obras propuestas por las dos compañías en el marco del Bicentenario no dejaron de interrogar el poder e introdujeron críticas desde el presente, siguiendo la línea de la concepción situacionista del arte. Algunos de los mensajes difundidos en los carteles del “Anti-monumento del Bicentenario” son reveladores y conllevan una crítica latente. Por ejemplo, la primera frase que abre la performance, citada más arriba (“Jaulas para los que acceden a estar dentro de ellas, o ganan ese privilegio”) puede ser interpretada de distintos modos: puede evocar la pena a perpetuidad para los funcionarios de la dictadura, pero también los presos políticos del pasado y del presente. Un tanto enigmática, invita incluso a reflexionar sobre la propuesta del Paseo o el poder. La sucesión de verbos infinitivos que llega después recuerda el tono de las consignas militares, pero podría aplicarse a todas las formas de poder hegemónico y pensadas de forma vertical, tal como lo ha hecho el Estado argentino a lo largo de sus 200 años de historia:

“Justificar//distorsionar//naturalizar//subordinar//omitir//a similar//estigmatizar//callar”. La propuesta del GAC consiste así en lo que una de sus fundadoras, Mariana Corral (2013), llama un “formato conmemorativo divergente y/o cuestionador”.

En el desfile de Fuerza Bruta, el cuadro dedicado a la “Democracia y los golpes de Estado” también suscitó interrogaciones⁷⁴. La quema de una instalación de hierro representando la Constitución y los derechos humanos frente al pabellón presidencial donde se encontraba también un invitado como Hugo Chávez, produjo un efecto de estupor y un choque que dejó luego paso a la emoción colectiva. Así lo relata Susana Villavicencio: “Algunos espectadores se desconcertaron con la puesta, opinando que la imagen era demasiado fuerte, o quedaban pasmados con ella”⁷⁵. Por supuesto, esta escena, momento clave de catarsis y refundación en el ritual conmemorativo, fue cuestionada en los medios de la oposición⁷⁶. Este recurso convocaba en el “aquí y el ahora” la memoria de la última dictadura, de los desaparecidos, de todas las manifestaciones del Terrorismo de Estado, pero también la representación y la “situación” fueron asociadas con los debates del presente. Este recurso, que es parte de la expresión artística de Fuerza Bruta, producía de hecho un efecto de *boomerang* y venía a ilustrar la reflexión de Néstor García Canclini citada más arriba.

Está claro que el material cultural movilizado, por sus fuertes resonancias políticas, no es consensual. Muchos observadores de la oposición, en los primeros días de la celebración, hablaron de una “fiesta kirchnerista” o afirmaron que no les gustaban los festejos. Los medios de la oposición, así como una parte del público lamentó en un primer tiempo la “falta de banderas”, de elementos pertenecientes a la liturgia cívica tradicional, o de forma general, la falta de entusiasmo popular hacia los festejos⁷⁷. Sin embargo, unos días después, frente a la

⁷⁴ Para un análisis detallado de este desfile, véase por ejemplo González, M. (2015) y Molinaro, N. (2014, 260-280).

⁷⁵ En Gutman, M. y cols. (2016, Anexo 2, Contenidos Digitales, II)

⁷⁶ Véase por ejemplo la reacción del diputado Federico Pinedo, perteneciente al entonces PRO, en Radio Mitre el 26 de mayo 2010, en una entrevista con Nelson Castro: “Una cosa que no entendí, por ahí ustedes me pueden ubicar un poco...¿qué quiere decir quemar la Constitución? La quemaron ayer en el acto de los festejos del Bicentenario...”.

⁷⁷ Véase por ejemplo este artículo de Daniel Gallo, “Las banderas apenas empiezan a asomarse en los balcones”, publicado en el diario *La Nación*, el 21 de mayo de 2010. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/1266949-las->

participación masiva y el éxito de las celebraciones, los mismos cambiaban de opinión o de estrategia de comunicación⁷⁸. Se había construido un consenso fundado en el impacto emocional y la experiencia de lo sensible, en lo afectivo y un deseo común, el de “celebrar juntos”.

4. A modo de conclusión

El número de participantes en los festejos de mayo 2010 sobrepasó todas las expectativas. Según las cifras de la Policía Federal, cerca de seis millones de personas concurren a las actividades del Paseo del Bicentenario, de los cuales 2,5 millones se concentraron el 25 de mayo. Según las cifras proporcionadas por el informe académico realizado por la Universidad de Buenos Aires (UBA), los stands fueron visitados por unas 30.000 personas y fueron de las actividades más atractivas⁷⁹. Vienen después los desfiles y los recitales (respectivamente el 19,8% y el 12,1% de los encuestados)⁸⁰. Un 26% consideró positivo todo lo que había visto y afirma que “todo” le había gustado. Esta participación masiva no era tan previsible. Los organizadores, de hecho, tuvieron que adaptarse y hacer frente a las complicaciones prácticas que implicó semejante concurrencia (largo tiempo de espera en los stands, dificultades para la circulación de las carrozas en el Desfile del Bicentenario). Sin embargo, ningún incidente vino a perturbar las celebraciones, y las críticas de la oposición respecto a las dificultades de tránsito perdieron todo sentido frente a la experiencia colectiva que se estaba desarrollando en torno a los símbolos nacionales.

¿Cuáles fueron los elementos y factores que permitieron semejante afluencia y adhesión? Según la encuesta realizada por el informe académico de la UBA, sobre 372 personas, casi el 40% afirma que vino por “curiosidad”⁸¹. La estrategia de comunicación del Estado consistió en “intrigar” a los ciudadanos, lo cual contribuyó en estimular su curiosidad y amplificar el efecto de sorpresa de las festividades. Un 28% vino “por la oferta recreativa-cultural” y un 22% para participar o

[banderas-apanas-empiezan-a-asomarse-en-los-balcones](#)

⁷⁸ Ver Molinaro (2015).

⁷⁹ En Gutman, M. y cols. (2016, p. 94 y Anexo 2, Contenidos digitales, I).

⁸⁰ Esta encuesta fue realizada por el equipo de la UBA encargado del informe académico ya citado en base a 372 testimonios recogidos durante los cinco días de festejo en el Paseo. Informa sobre los lugares de procedencia, los medios de transportes utilizados para llegar hasta el Paseo, la frecuencia de asistencia a un evento público, los motivos de su concurrencia al Paseo, y las significaciones otorgadas al Bicentenario y la fecha patria.

⁸¹ En Gutman, M. y cols. (2016, Anexo 2, Contenidos Digitales, I).

tener un protagonismo en el evento público. Se observa un incremento progresivo de los visitantes, dentro de los cuales muchos afirmaron querer “participar de un hecho histórico” o “verlo personalmente”, después de haber visto las imágenes por televisión. Menos de un 20% vino inicialmente por la conmemoración. Sin embargo, el informe pone de relieve el hecho de que los significados que le fueron atribuidos solían ser puestos en relación con las nociones de “patria” (casi el 20%), “libertad” (un poco más del 10%), “revolución” (el 2% de los encuestados), e “independencia” (un 7%). Subrayemos que un 8% los relaciona con el acontecimiento conmemorado, la Revolución de Mayo.

Algunos testimonios se refieren a la dimensión emocional de la conmemoración y recurren a su experiencia personal (experiencias de la infancia, por ejemplo) para explicar sus motivaciones. A través de estos festejos, se reactivaba también la memoria del mito de origen y de las prácticas que le fueron asociadas durante más de un siglo, en las escuelas, los espacios públicos, pero también en el seno de las familias y en el cotidiano. El conjunto ritual del Bicentenario volvió a otorgarle sentido a la conmemoración, hasta entonces asociada con la escuela primaria y despolitizada (Seoane, 2005). La reinención de este ritual no significó la exclusión del sistema de representaciones heredado de la tradición liberal-conservadora, sino más que esta fue resignificada a partir del material histórico del revisionismo-federal y el material cultural que se inscribe en la línea genealógica evocada anteriormente. Siguiendo la línea de las modalidades festivas del primer peronismo, se volvió a asociar la noción de “Ejército” con la de “Pueblo”⁸² y se volvió a incluir el desfile militar, por ejemplo, que había desaparecido en los años del regreso de la democracia, aunque que no ocupó un lugar tan central, ya que tuvo lugar el día 22, no el 25, y el ritual fue objeto de una reinención. Se incluyó el Te Deum y el tradicional desfile de las colectividades, rebautizado Desfile de la Integración, que fue organizado por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entonces dirigido por Mauricio Macri. Y sobre todo, se recurrió a la iconografía tradicional para “diseñar” la alegoría de la república y la nación, que sería materializada en carne y huesos en el Desfile del Bicentenario realizado por Fuerza Bruta, a través de la interpretación de Ivanna Carrizo y Josefina Torino.

Notemos sin embargo que esta reutilización y reinención de los elementos liberales fue asociado con prácticas vinculadas con lo corporal – con la excepción de la reinención de la escarapela para el logotipo del Bicentenario y del uso de las tradicionales banderitas, que finalmente se hicieron más visibles. ¿Hubiera producido el mismo

⁸² Sobre este aspecto, véase Macor, D. (2009).

efecto una alegoría de la república en dos dimensiones, impresa en afiches y tarjetas postales, como en la época del Centenario? En ese sentido, el ritual respondió a la fuerte demanda social y simbólica que había imperado en los años de la post-crisis, así como a los objetivos asignados a la celebración. Este cuadro fue clave en el conjunto del rito conmemorativo. La imagen impactante de “la república” volando al sonido de una música que recordaba el norte argentino y evocaba el criollismo y la Declaración de Independencia firmada en 1816 en Tucumán, logró revitalizar la representación tradicional, adaptándola a una definición de “lo argentino” en acuerdo con la política del gobierno. Esta representación transgredía sin embargo el sistema simbólico tradicional, no solamente por la coreografía y el lenguaje corporal utilizado, sino por desplazar su significado social hacia las clases medias y populares, haciendo de “lo mestizo”, lo representativo de “lo argentino”. Con esta secuencia, entrábamos en la forma coreográfica de la comunidad que, según Platon, citado por Rancière (2000), canta y baila su propia unidad.

5. Bibliografía

Libros

- Anderson, B. (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Nueva York, Estados Unidos: Verso.
- Benjamín, W. (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México DF, México: Itaca.
- Cristiá, M. (2016): *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique (1966-1976)*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes.
- Corral, M. C. (2013): *Anti-monumentos, des-monumentalizaciones y monumentos populares. Formatos conmemorativos divergentes y/o cuestionadores surgidos en las prácticas del arte activista en Argentina post 2001*. Tesis de Licenciatura no publicada, Universidad Nacional del Arte, Departamento Artes Visuales.
- Danesi, F. (2008): *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*. Paris, France: Les Presses du réel.
- Devoto, F. (2010): *El país del Primer Centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Diéguez, I. (2007): *Escenarios liminales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Éliade, M. (1963): *Aspects du mythe*. Paris, France: Gallimard.
- García Canclini, N. (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Gutman, M.; Clemente, A.; Lacarrieu, M.; Villavicencio, S. (2016): *Bicentenario argentino. Celebrar en las calles, ser parte de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

- Gutman, M.; Versace, I. (2015). *Bicentenarios en acción: Conmemoración y movilización política en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Indij, G. J. (Ed., 2006): *Perón mediante. Gráfica peronista del período clásico*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Hobsbawm, E.; Ranger, T. (Ed., 1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1958): *Anthropologie structurale (I)*. Paris, France: Plon.
- Lobato, M. Z. (Ed., 2005). *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Moscovici, S. (2010): Préface. En D. Jodelet y E. Coelho (Dir.) *Pensée mythique et représentations sociales* (pp. 7-16). Paris, France: L'Harmattan.
- Molinero, N. (2014): *Refonder le mythe. Usages du passé, questions de mémoire(s) et enjeux d'identité(s) dans l'Argentine du Bicentenaire (2010)*. Tesis de doctorado no publicada, Laboratoire d'Études Romanes, Université Paris 8.
- Ory, P. (1992): *Une nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*. Paris, France: Presses de la FNSP.
- Pernolia, M. ([1972], 2008): *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, España: Acquarela / Antonio Machado Libros.
- Rancière, J. (2008): *Le spectateur émancipé*. Paris, France: La Fabrique Éditions.
- Rancière, J. ([2000], 2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros
- Salas, H. (1996): *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Seoane, M. (2005): *Nosotros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana
- Van Gennep, A. ([1909], 1986): *Los ritos de paso*, Madrid, España: Taurus.

Artículos

- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme acte d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43, 58-63. En línea : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159
- González, M. (2015). Configurar el relato: estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario Nacional. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mariano J. Buschiazso"*, (45), 2, 119-132. En línea: www.scielo.org.ar/pdf/anales/v45n2/v45n2a03.pdf
- James, D. (1987). 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo Económico*, (107), 27, Buenos Aires, Argentina.
- Leonardi, Y. A. (2008). Un teatro para los descamisados. *Telón de fondo*, 7. En línea: telondefondo.org/numeros-antiores/7/numero7/
- López Piñeyro, H. (2014). La acción devenida política artística. A propósito de las intervenciones del GAC y Etcétera. Buenos Aires, Argentina:

- Universidad Nacional de las Artes. En línea:
<https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/htmls/actas.php>
- Lucena, D. (2009). El gobierno peronista y las artes visuales. *Question*, (21), 1, La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. En línea:
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/719>
- Lucena, D. (2012). Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la post-dictadura argentina. *Cuadernos de H Ideas*, (6), 6, La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. En línea:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33182/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Macor, D. (2009). Representaciones colectivas en los orígenes de la identidad peronista. *Estudios Sociales Contemporáneos*, (3), Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. En línea:
http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/santafe_macor.pdf
- Molinaro, N. (2017). Histoire, Mémoire et Identités dans l'Argentine du Bicentenaire (2010). *Conserveries mémorielles*, 20, Paris, France : CNRS / IHTP. En Línea : <http://journals.openedition.org/cm/2593>
- Molinaro, N. (2015). El Bicentenario argentino (2010): el estatuto del acontecimiento y su conmemoración en los diarios nacionales *Clarín* y *La Nación* (21-26 de mayo 2010). *PILAR (Presse, Imprimés, Lectures dans l'Aire Romane)*, octubre 2015, Rennes, France : Université de Rennes 2, 295-310. En Línea:
https://www.academia.edu/35721764/El_Bicentenario_argentino_el_estatuto_del_acontecimiento_y_su_conmemoracion_en_los_diarios_nacionales_Clarin_y_La_Nacion_21-26_de_mayo_de_2010
- Plotkin, M. (1993). Rituales políticos, imágenes y carisma: le celebración del 17 de Octubre y el imaginario peronista, 1945-1950. *Anuario del IEHS*, 7, Tandil. En línea:
<http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/1993/008%20-%20Rituales%20políticos,%20imágenes%20y%20carisma.%20La%20celebración%20del%2017%20de%20octubre%20y%20el%20imaginario%20Peronista..pdf>
- Swidler, A. (1986). Culture in Action : Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 2 (51), 273-286. En línea :
www.csub.edu/~rdugan2/SOC%20477%20Culture%20readings/culture%20and%20action%20tool%20kit%20swidler.pdf
- Thomasz, A. G.; Girola, M. F., País Andrade, MA. A. (2011): Buenos Aires en el Bicentenario (1810-2010). Consideraciones acerca de la ciudad y lo urbano. *Pilquen*, 14, Viedma. En línea:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232011000100017

Artículos de periódicos

- Bicentenario. Backstage del show más masivo. (2010, Mayo 29). *Noticias*, 122-125.

González, H. (2010, Mayo 28). La obra de arte. *Página/12*, Opinión. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-146535-2010-05-28.html>

Archivos

Decreto 1016/2005, publicado en el Boletín Oficial de la República Argentina, n° 30 725, 26 de agosto de 2005.

Videos y fotografías

NOS-La Doble A-Unidad Ejecutora de Bicentenario de la Revolución de Mayo. (2010) Filmación del videomapping proyectado en la fachada del Cabildo. Buenos Aires, 25 de Mayo de 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=soKm-7D7tnI>

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2010). *Anti-monumento del Bicentenario*. Buenos Aires, 21-25 de mayo 2010.

<http://grupodeartecallejero.blogspot.fr/2010/>.