

## GESTOS PLEBEYOS, POTENCIA POÉTICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN LAS MOVILIZACIONES POPULARES DE LA ARGENTINA DEL CAMBIO DE SIGLO

Mora Grinblat Seldes (IEP- IIT- UNA) | [moragrinblat@gmail.com](mailto:moragrinblat@gmail.com)

### RESUMEN

El presente trabajo se enmarca en una investigación que propone observar desde la actuación movilizaciones populares tomándolas como objeto de estudio en tanto práctica política que puede ser leída como producción poética con singulares rasgos de actuación. Se trata de relevar la potencia presente en los protagonistas de dichas movilizaciones como un estado del cuerpo en acción que trasciende sus agencias cotidianas y de manera dialéctica produce nuevos sentidos que exceden la materialidad sin por ello escindir de esta. Procuraremos hallar en dicha potencia procedimientos de actuación, postulando que, a partir de estrategias de fuga de las conductas convencionales, el pueblo deviene actor. Como encuadre histórico del objeto de estudio, nuestra investigación se centra en el periodo que abarca desde el advenimiento del quiebre del modelo neoliberal, hasta el comienzo del primer gobierno kirchnerista, entre 1996 y 2003. En particular en este trabajo, nos centraremos en observar para el análisis testimonios del documental *Mosconi* (Riposati, 2011) y del documental *Diciembre* (Bercovich & González, 2021), asimismo tomamos fragmentos de entrevistas que hemos realizado a una militante del MTD Anibal Verón (Comunicación personal).

### PALABRAS CLAVE

actuación; pueblo; actuación popular; performance; estética

Existen gran cantidad de aportes al análisis de movilizaciones populares desde una perspectiva que cruza lo estético con lo político, los cuales se han desarrollado mayormente desde la óptica de la performance. Nuestra investigación se caracteriza por la particularidad de enfocarse en la actuación y más específicamente, en la actuación popular. En relación a lo performático, tomamos como antecedente la performatividad significativa que excede lo discursivo presente en los cuerpos movilizadas, analizada por Butler (2019) incorporando también las definiciones del término utilizadas tanto por Fischer Litche (2011) como por Pavis (1998). A partir de estas nociones elaboramos nuestra hipótesis postulando que el concepto performatividad puede ser acorde mas no exhaustivo para describir lo que nos ocupa, ya que el pueblo movilizado no se atiene únicamente a una función presentativa<sup>64</sup> -lo cual lo limitaría a la materialidad pura como único motor productor de sentido- sino que es capaz de producir ficción desde la actuación generando sentidos en la dialéctica cuerpo/idea, consciente del componente ficcional inherente a la construcción nacional<sup>65</sup> y de su lugar en los medios de producción<sup>66</sup>, volviendo dicha *ficcionalidad* a su favor.

Para el abordaje de nuestro objeto desde el punto de vista de la actuación partimos de las categorías de actor productor y actor popular, (Rodríguez & Ferreyra, 2018), de la noción de producción de sentido actoral<sup>67</sup> (Catalán, 2001), del concepto de actuación materialista, desarrollado por Ferreyra (2021) y de la idea de resistencia, de la cual tomamos específicamente la definición elaborada por Pessolano (2019).

64 Para Fischer Litche (2011) en la performance el cuerpo interpela al espectador desde su materialidad migrando de lo representativo hacia lo presentativo. Allí se suspende lo narrativo, jerarquizando la pura presencia. Para Pavis (1998) el performer *hace de sí mismo*, no representa un personaje ni una historia.

65 Anderson (1983) destaca la ficcionalidad inherente a toda nación, analizando el lugar que en dichos relatos ocupan símbolos, historia y todas las construcciones abocadas a producir pertenencia afectiva nacional.

66 La noción del actor consciente de su lugar en los medios de producción la tomamos de Ferreyra y Rodríguez (2021) quienes parten de la idea benjaminiana del autor productor.

67 La producción de sentido actoral desarrollada por Catalán (2001) jerarquiza el cuerpo productor de sentido por sobre el texto y al actor como un hacedor autónomo tanto del texto como de la dirección.

Nuestro objetivo será, entonces, identificar, aislar y categorizar los elementos de actuación popular, las formas en las que el pueblo *actúa* -utilizando la doble acepción de la palabra-, vinculadas a la actuación popular pero entendiendo cómo excede los espacios propios de la práctica actoral y está presente en el accionar del pueblo todo.

Como suscitadora del germen de nuestra investigación nos fue útil la noción de *transteatralidad* desarrollada por Dubatti (2016). Para el autor, existe una teatralidad inherente al ser humano que trasciende al hecho artístico teatral, la cual se define como la búsqueda de ser mirados. Esta noción nos incentivó a relevar escenas no específicamente teatrales en su búsqueda, recorrido que desembocó en detectar en dichas escenas procedimientos actorales y más específicamente procedimientos de actuación popular. Este trabajo pretende aportar a la comprensión de las formas de producción de sentido populares encarnadas en modos corporales, ritmos, tensiones y relajaciones, disrupciones con respecto a lo esperable de un cuerpo<sup>68</sup>, usos del espacio público, formas de estar y sostenerse y diálogos que se establecen con la mirada como un organizador<sup>69</sup>.

El recorte histórico seleccionado nos resulta particularmente fértil para nuestro objetivo, ya que la creatividad social emerge, tal como dice Longoni, entrevistada por Ciancaglini (2023), como “la fuerza de la multitud como gran laboratorio de imaginación política y social, capaz de generar otras respuestas ante la crisis que pone en riesgo la vida en común” (s. p.). Dichas respuestas novedosas ante la crisis, nos resultan particularmente atractivas para el análisis. Asimismo, el periodo en cuestión permite evidenciar, ante la emergencia de un nuevo *ethos* militante cuyo matiz principal está dado, en palabras de Svampa (2010), por la autonomía como eje organizativo<sup>70</sup>, las formas en las que el pueblo actúa productivamente en la generación de sentidos previamente inexistentes a partir de procedimientos técnicos actorales.

Rodolfo Kusch (2007), en sus ensayos sobre el arte americano, propone demostrar la permanencia de la matriz de pensamiento del arte precolombino en las culturas populares y, más precisamente, en el arte popular. Dicho arte popular es descrito por el autor como un ritual que solo pueden realizar quienes no se sienten omnipotentes frente a la naturaleza, quienes tengan conciencia de la ira de dios y por lo tanto precisen establecer una negociación, la cual está mediada por un acto estético. El arte popular surge del espanto humano ante el espacio inhumano. De esta manera, el acto estético se configura como un ritual para lanzar a la cara de los demonios por los que se teme ser devorados, por lo tanto, se configura como un ritual *monstruoso*. Siguiendo estas ideas, creemos posible extrapolar este análisis a nuestro objeto de estudio. La ira de dios, los demonios por lo que se teme ser devorados, son en nuestro caso la falta de trabajo, la imposibilidad de llevar alimento al hogar, entre otros efectos generados por la crisis, ante los cuales las movilizaciones, las ollas populares, los cortes de ruta son conjuros, rituales que devienen estéticos para canalizar una vitalidad reprimida que no encuentra otros cauces.

Atendiendo a la pregunta que emerge en todo proceso de lucha social acerca de la posibilidad de los sectores marginados de hablar su propio idioma para comunicar sus necesidades, sin verse forzados a adoptar el lenguaje dominante para ser asimilados, consideramos pertinente estimar el desarrollo elaborado por Spivak (2001) acerca de la posibilidad de hablar del subalterno. El marco conceptual de la

68 Pavis (1998) expone dos perspectivas para analizar el cuerpo del actor: la clásica o psicológica, en la que es un soporte que expresa la idea/texto y la que se instala a partir de las vanguardias, en las que tiene un lugar preponderante como signo en sí mismo. Catalán (2007) postula que el cuerpo del actor es el centro de la producción de sentido actoral. El actor no entra al escenario, sino que es el escenario.

69 Para Dubatti (2016) la teatralidad es “la capacidad de organizar la mirada del otro [...] dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas” (pp. 2-3)

70 Idea desarrollada por Svampa (2010) en su periodización de las militancias latinoamericanas.

producción de sentido actoral, entendida como la posibilidad del cuerpo actuante que se autonomiza de sostenes previos pero no por eso queda impotente o caotizado, sino que se organiza en su autonomía, siendo esta una herramienta que le permite volverse un escenario en sí mismo, que produce acontecimientos, gestos, escenas desde su acción (Catalán, 20 de julio del 2007) aportaría en este debate un elemento novedoso para responder -a diferencia de Spivak- afirmativamente dicha pregunta. Catalán menciona en la producción de sentido actoral, una independencia en relación al texto, a la dirección y a la idea previa. Extrapolándolo a lo que nos ocupa, podemos pensar que los cuerpos *actuantes* movilizados, se vuelven autónomos con respecto al logos dominante hegemónico que postula un solo camino posible de transformación de la realidad: desde la idea y escindiendo lo estético de lo político. La actuación aparece, entonces, como un vehículo para que el *otro* marginado se vuelva protagonista, para que su cuerpo pueda lo que se le ha enseñado a no poder, construyendo una poética propia que transforma la crisis para que devenga en rebelión. A partir de lo expuesto, presentaremos algunos ejemplos que consideremos ilustrativos de lo hasta aquí dicho:

### 1. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Año 1999, movilización en Tartagal en reclamo por los despidos de municipales. Un grupo de manifestantes ante la detención de un compañero decide capturar un policía como rehén. En palabras de una mujer que estuvo presente: “En ese tiempo estaba Fermín Hoyos, con un grupo de como 30 chicos, lo pillaron a él y el comisario se negaba a largarlo, entonces el comisario vino a hablar con nosotros y entre todas las mujeres hemos decidido de pillarlo a él y a un cabo” (Riposati, 2011, 39m10s). En la escena relevada se evidencia la posibilidad de resistencia en la autonomía que invierte la lógica de alienación espectacular<sup>71</sup> del drama-crisis, lógica en la que el pueblo solo es receptor pasivo de la cultura dominante. En la decisión de estos manifestantes de no quedarse pasivos o aceptar como único rol posible el del reclamo, se desarticula la universalidad del poder, en este caso encarnada en la policía como agente del Estado ante el cual las opciones son obedecer o rebelarse, dando lugar a una alteridad, a un actuar que podemos pensar en términos de Deleuze (1995) como menor. Pessolano (2019) define la resistencia como una práctica escénica en la que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético capaz de generar no solo materia escénica sino también un lenguaje escénico autónomo. Los manifestantes aquí fundan una escena desde la acción que no estaba previamente habilitada a existir. En la categorización que elaboran Ferreyra y Rodríguez (2021) del actor productor, este se diferencia del actor creador en el hecho de producir sentido desde la materialidad, con conocimiento de su lugar en los medios de producción. En palabras de los autores:

“el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas” (Ferreyra & Rodríguez, 2018, p 44).

El actor creador, en cambio, adscribe a una concepción idealista, desconociendo su lugar dentro de los medios de producción y volviéndose por ello funcional a una lógica conservadora, intentando producir desde la idea. En el ejemplo que nos ocupa, desde el modelo del actor creador, tal vez estos manifestantes hubiesen solamente reclamado por la liberación de su compañero.

La cualidad estética de este acto se evidencia aún más cuando un hombre, antes las cámaras periodísticas, mira al comisario que se encuentra como rehén y le dice “sonría comisario, una sonrisita para la cámara” (Riposati, 2011, 39m33s). Rodríguez (2020), al analizar al actor popular destaca como una de sus características su

<sup>71</sup> Para Rancière (2010), la emancipación del pueblo parte de suprimir la idea de que la mirada o la escucha son pasivas, borrando la separación entre expectación y actuación.

forma de relacionarse con la contradicción inherente a las pasiones desde un lugar que no implica juicio, lo cual habilita la ironía y el desparpajo, tal como lo notamos en la ruptura con la solemnidad del hombre que pide al comisario una sonrisa para la cámara. En relación a esto, Ferreyra y Rodríguez (2020) afirman “en la producción de sentido actoral hay siempre un matiz irónico, un comentario nunca inocente acerca de aquello que está sucediendo en la escena” (p. 44). En relación con este desparpajo previamente mencionado, en el documental *Diciembre* (Bercovich & González, 2021), se entrevista a protagonistas de los saqueos, quienes afirman “comimos asado a full, fueron unas fiestas lindas, teníamos para comer y tomar” (01h03m16s). Podemos detectar, en el testimonio, conciencia estética de la producción de sentido y negatividad con respecto a la identificación total con el rol de víctima desposeída.

## 2. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Un entrevistado afirma “Yo me transformaba cuando empezaba la represión, ahí no sentís frío, no sentís golpes, no sentís cansancio” (Riposati, 2011, 57m47s). Para analizar el componente escénico/performativo de los cuerpos movilizados, tomamos de Diéguez Caballero (2014) la noción de *pathos liminal*, que describe situaciones espectaculares en el espacio fronterizo entre lo artístico y lo político. En diálogo con este trabajo, planteamos una perspectiva novedosa ya que proponemos que los procedimientos actorales son inmanentes a las movilizaciones populares. Asimismo, consideramos acorde poner en juego la idea de Rodríguez (2020), quién postula que los cuerpos de la actuación popular están atravesados por los procesos revolucionarios. Tomando esto, creemos que la imbricación es mutua, así como los actores populares portan en sus modos de actuar los procesos revolucionarios de sus tiempos, los cuerpos de las revoluciones, son portadores de actuación popular. El espacio liminal, posibilita un *entre* el arte y la vida, se vincula con un umbral, un rito de paso que estará marcado por una intensidad particular. En el testimonio mencionado encontramos signos de esa conciencia extra cotidiana. Rodríguez (2020) habla de la detención como un procedimiento técnico propio de la actuación popular: es la instauración de un tiempo otro que rompe con la concatenación cotidiana de los hechos y produce extrañamientos rítmico-temporales.

## 3. FRAGMENTO DE ENTREVISTAS REALIZADAS A UNA MILITANTE DEL MOVIMIENTO DE TRABAJADORES DESOCUPADOS ANIBAL VERÓN<sup>72</sup>

“Claro, la estigmatización de la imagen, porque teníamos un palo, la cara tapada, estábamos al lado del fuego. Pero eso tenía que ver con el cuidado, con la autodefensa. Los cortes se hacían en los propios territorios, por lo cual vos cortabas a tres cuadras de una comisaría de la cual después toda la *cana te verdugueaba*” (Militante del Movimiento de trabajadores desocupados Anibal Verón, comunicación personal, 15 de julio del 2020). Para Araudo (2021) el actor productor “se involucra activamente en el proceso de producción de sentidos y se afirma como un cuerpo político en tanto confronta con el aparato de ficción desde un procedimiento específico de actuación signado por lo que muestra y por lo que oculta” (p 424). En las reflexiones de nuestra entrevistada hallamos una conciencia de actuación en lo procedimental, en relación a la mirada externa (el prejuicio que se generaba), la mirada compañera (las lógicas de cuidado) y las formas de intervenir el espacio afectándose con los cuerpos, los objetos y la escena.

## 4. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Una mujer se ríe y se acerca a la figura de una virgen que está colocada en un carro lleno de chapas y residuos. Levanta el puño, ríe y dice “piquetera” (Riposati, 2011, 58m31s). Se aproxima otra, llevando una gomera que coloca en la mano de la virgen, luego toma la gomera en su mano, hace varias veces el falso gesto de tirar mientras ríe y dice “esta es la virgencita piquetera, con esto lo combatimos a los hijos de remil puta” (Riposati, 2011, 58m33s), continúa riéndose y mira a cámara: “así quisiera agarrar a Romero en el ojo” (Riposati, 2011, 58m40s). Ferreyra, (2020) resalta

<sup>72</sup> Entrevista realizada en 2021, dando inicio a esta investigación a partir de relatos de los protagonistas.

la relación sujeto-objeto desarrollada en la actuación materialista, en la cual el objeto es recortado de su contexto original e insertado en una composición nueva que transforma su manera de significar, permitiendo que el objeto no coincida con la imagen que nuestra conciencia tiene de él. En palabras de la autora “El objeto se activa como dispositivo de memoria a partir del choque entre los restos de experiencias que trae almacenados y la historicidad material de la composición escénica” (p. 65). En este uso *desviado*<sup>73</sup> de la religiosidad de la virgen, poniendo en cuestión la identidad de lo religioso y la totalidad del símbolo virgen, encontramos elementos de este tipo de actuación.

Para cerrar, creemos que en todas las escenas observadas, podemos hallar lo que Didi Huberman (2012) denomina gestos populares. El autor, en su estudio sobre el cine de Pasolini propone que el cineasta, visibilizando gestos populares desde una mirada íntima, da voz a la *poesía de los pueblos* como un acto de resistencia. El criterio de trabajo que proponemos pone, entonces, el eje en la potencia poética de los gestos populares que emergen, se saben mirados y capaces de manipular la ficción que los instala en el lugar de víctimas. Utilizando la producción de sentido actoral como herramienta para comprender dichos gestos como factores determinantes para la transformación del escenario social como acontecimientos que se insertan en la cultura popular y subvierten la estratificación social, como un acto de resistencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica.
- Araudo, L. (2021). *Formas y funciones del secreto en la producción de sentido actoral*. En Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico. Facultad de filosofía y humanidades. UNC
- Bartís, R. (1996). Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en teatro actual. *Teatro XXI: revista del GETEA*, 2(3), 18-20.
- Bercovich, A. y Gonzáles, C. (Directores) (2021) *Diciembre* [Película]. s. p. <https://www.youtube.com/watch?v=ZX0IEAtObog>
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, 7(12), 15-20.
- Catalán, A. (20 de julio del 2007). *El actor como escenario*. <https://alecatalan.blogspot.com/2007/07/httpwww.html>
- Chakravorty Spivak, G. (2011). ¿Puede hablar el subalterno?. El cuenco de plata.
- Ciancaglino, F. (18 de diciembre de 2023). 2001 La revolución al museo: imaginación y crisis, a las puertas de otro desastre. *Lavaca*. <https://lavaca.org/notas/la-revolucion-al-museo-imaginacion-y-crisis-a-las-puertas-de-otro-desastre/>
- De Certeau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1995). *El Antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós Ibérica
- Diéguez Caballero, I., (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Dubatti, J. (2016). TEATRO-MATRIZ Y TEATRO LIMINAL: LA LIMINALIDAD CONSTITUTIVA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL. *Cena*, (19). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Ferreya, S. (2020). *Objetos, cuerpos y memoria en el teatro argentino contemporáneo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Ferreya, S. y Rodríguez, M. (2018). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, (143), 42-56.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores
- Kusch, R. (2007). *Obras completas. Tomo IV*. Fundación Ross.
- Pessolano, C. (2019). Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina. *Territorio teatral*, (19). <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano>
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Paidós

<sup>73</sup> De Certeau (1979) utiliza al término uso desviado para explicar las subversiones que hacen los sectores populares de las prácticas que les son impuestas, sin necesidad de rechazarlas.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial
- Riposati, L. (Directora) (2011). *Mosconi* [Película]. INCAA. [https://www.youtube.com/watch?v=ewxnEpo\\_qNc](https://www.youtube.com/watch?v=ewxnEpo_qNc)
- Rodríguez, M. (2020). Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México. *Heterotopías*, 3(6), 1-22.
- Svampa, M. (2010). *Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina*. Universität Kassel.