



AIBR. Revista de Antropología
Iberoamericana
ISSN: 1695-9752
informacion@aibr.org
Asociación de Antropólogos
Iberoamericanos en Red
Organismo Internacional

Citro, Silvia

Cuando «los descendientes de los barcos» comenzaron a mutar. Corporalidades y
sonoridades multiculturales en el bicentenario argentino

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 12, núm. 1, enero-abril, 2017, pp. 53-

75

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red
Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62350968004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



AIBR
Revista de Antropología
Iberoamericana
www.aibr.org
Volumen 12
Número 1
Enero - Abril 2017
Pp. 53 - 75

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

**Cuando «los descendientes de los barcos»
 comenzaron a mutar. Corporalidades y sonoridades
 multiculturales en el bicentenario argentino**

Silvia Citro
Universidad de Buenos Aires-CONICET

Recibido: 21.04.2016
Aceptado: 26.01.2017
DOI: [10.11156/aibr.120104](https://doi.org/10.11156/aibr.120104)

RESUMEN

Este artículo analiza los festejos del Bicentenario argentino en 2010, y en especial el desfile histórico-artístico organizado por la agrupación Fuerza Bruta en Buenos Aires. Mi hipótesis es que este desfile fue una de las escenificaciones más importantes de las políticas culturales de la última década, para confrontar el tradicional imaginario identitario del origen blanco-europeo de los argentinos, asociado a las élites, y legitimar un nuevo imaginario multicultural, asociado a lo popular. Asimismo, discuto la importancia teórico-metodológica de analizar las músicas, danzas y teatralizaciones para comprender la eficacia de este tipo de celebraciones. Para ello, examino los modos en que estas expresiones estéticas producen intensas sensaciones y emociones que operan como poderosas significaciones icónicas e indexicales entre los participantes. De este modo, las significaciones y valores culturales que el ritual intenta legitimar se vuelven deseables: en este caso, un nuevo imaginario sobre la identidad argentina, a través de un ritual festivo de conmemoración nacional.

PALABRAS CLAVE

Políticas culturales, artes, experiencia sensorial, emociones, Argentina.

WHEN «THE DESCENDANTS OF THE SHIPS» BEGAN TO MUTATE. MULTICULTURAL CORPORALITIES AND SONORITIES IN THE ARGENTINE BICENTENARY

ABSTRACT

This article analyzes the celebrations of the Argentine Bicentenary in 2010, and especially the historic-artistic parade organized by Fuerza Bruta in Buenos Aires. My hypothesis states that this parade was one of the most important performances of the Cultural Policies during the last decade to confront the traditional identitarian imaginary of White-European origin of the Argentinians, associated to elites, and legitimate a new multicultural imaginary, associated to the popular. Furthermore, I discuss the theoretical and methodological importance of analyzing music, dance and theater in order to understand the efficacy of this kind of celebrations. Therefore, I examine the ways in which these aesthetic expressions bring about intense senses and emotions that operate as powerful iconic and indexical meanings among participants. In this way, the cultural meanings and values that the ritual tries to legitimize become desirable: in this case, a new imaginary about the Argentine identity, through a festive ritual of national commemoration.

KEY WORDS

Cultural policies, arts, sensuous experience, emotions, Argentina.

Introducción

La frase entre comillas del título alude a un conocido refrán que, desde las primeras décadas del siglo XX, es habitual especialmente en las clases medias y altas de Buenos Aires y otras ciudades de la Argentina: *«los argentinos descendemos de los barcos»*. Esta descendencia alude no solo a la colonización española sino sobre todo a la inmigración posterior, principalmente italiana y española, que llegó a Argentina masivamente entre 1880-1914, conformando más del 60% de la población de la ciudad de Buenos Aires, y el 30% de las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, en la región central del país. Ejemplo de la vigencia de estos dichos es que el recientemente electo presidente de Argentina, Mauricio Macri, en uno de sus primeros discursos, en noviembre de 2015, sostuvo: *«somos uno de los países del mundo con más espíritu emprendedor, y hay una razón: nuestros abuelos, nuestros padres vinieron en barco buscando una oportunidad, y construyeron esa etapa maravillosa de la Argentina. Nos toca a nosotros tomar esa posta»*. Así, el componente inmigratorio explicaría el origen del «espíritu emprendedor» que Macri adscribe al país; de hecho, él es hijo de un inmigrante italiano que se convirtió en uno de los industriales más poderosos de Argentina.

Diversos autores analizaron cómo desde fines del siglo XIX, las élites gobernantes fueron construyendo este imaginario identitario de una nación «blanca» —heredera fundamentalmente de las «tradiciones europeas» occidentales—, el cual tuvo como correlato la persecución militar y explotación económica de los pueblos indígenas, y luego, su invisibilización política y cultural (Bartolomé, 1987; Segato, 1999). Aunque las narrativas dominantes del «crisol de razas» proyectaron una « fusión» de las distintas procedencias étnicas y raciales —que licuaría sus diferencias y originaría un nuevo y homogéneo «ser nacional»—, en esta fusión los componentes europeos fueron los privilegiados, y los indígenas y mestizos, los invisibilizados. A pesar de la hegemonía de este imaginario en los grupos gobernantes, pueden apreciarse algunas fisuras durante el último siglo. Un caso fue el Gobierno de Juan Domingo Perón (1945-1955), que como señala Martínez Sarasola (1992), impulsó diversas políticas orientadas a la «protección» del aborigen, así como a la «reivindicación e inclusión social» de los trabajadores de origen mestizo y campesino, quienes migraron principalmente del norte del país a Buenos Aires, para emplearse en la industria que en esa época empezaba a desarrollarse. Justamente, aquellos jóvenes fueron denominados «cabecitas negras» por las élites urbanas de ascendencia europea, evidenciando así la persistencia de categorías racistas (Ratier, 1971). Más recientemente,

en las políticas culturales emprendidas por los Gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y especialmente de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), algunos autores analizamos la tendencia a promover un imaginario «multicultural», que otorgó mayor visibilidad a los pueblos originarios, afrodescendientes, mestizos e inmigrantes latinoamericanos (Adamovsky, 2016; Bayardo, 2008; Citro y Torres Agüero, 2015). Volviendo entonces a las declaraciones del presidente Macri, es interesante notar las críticas que despertaron, sobre todo en medios periodísticos más afines al anterior Gobierno, en tanto fueron interpretadas como el retorno de ese imaginario blanco-europeo que se había intentado transformar¹. Estos imaginarios identitarios han estado estrechamente vinculados a las disputas económicas y políticas de los últimos 40 años en la historia argentina. Dichas disputas, retomando los discursos de sus propios referentes, podrían sintetizarse: por un lado, políticas de orientación «neoliberal», reivindicatorias del «libre mercado», las teorías económicas monetaristas y la «integración económica y cultural con el mundo» (entendido principalmente como Estados Unidos y Europa), durante la última dictadura cívico-militar (1976-1982), los Gobiernos de Carlos Menem (1990-1999) y de Macri (2015-); por otro, políticas de orientación «nacional y popular», reivindicatorias del «estado de bienestar», las teorías económicas keynesianas y la «integración con América Latina», en parte durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) y de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015). Paradójicamente, el «peronismo» operó como una matriz histórico-ideológica que fue convocada por ambas orientaciones políticas (por Menem y los Kirchner), lo cual evidencia su compleja heterogeneidad, que también se remonta a los violentos enfrentamientos entre sus sectores de «derecha» e «izquierda», especialmente en los años 1970.

Teniendo en cuenta esta complejidad, propongo analizar un caso que, por su importancia social y simbólica, resulta revelador para comprender las reformulaciones de aquel imaginario identitario blanco-europeo. Me refiero a la celebración del «Bicentenario de 2010», en conmemoración por los 200 años de la «Revolución de mayo de 1810», y principalmente al «Desfile artístico-histórico central» organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación, el cual contó con 2.000 artistas, coordinados por la agrupación de performance Fuerza Bruta. Mi hipótesis inicial fue que este Desfile constituyó una de las escenificaciones públicas más importantes impulsada por el Estado argentino en la última década, para legitimar un nuevo imaginario nacional de carácter «multicultural» y «popular».

1. Por ejemplo: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10244-2015-12-24.html>, accedido el 17 de febrero de 2015.

Por más de tres horas, a través de músicas, dramatizaciones, danzas y escenografías, se realizaron diversas representaciones sobre la historia argentina, las cuales se fueron sucediendo por las principales avenidas del centro de la ciudad de Buenos Aires, convocando fervorosamente al público participante. La importancia del evento se manifestó en que asistieron más de dos millones de personas, en lo que varios medios periodísticos definieron como el «acto patrio» y «la fiesta popular» con mayor audiencia en la historia argentina.

A partir del análisis de este caso, me interesa discutir una problemática más amplia, de creciente interés en la reflexión socio-antropológica contemporánea: los modos en que los Estados hoy utilizan y movilizan «la cultura como un recurso» —retomando la conocida expresión de Yudice (2002)— para intervenir activamente en el espacio público y consolidar, o a veces intentar transformar, los imaginarios identitarios nacionales, regionales o locales (también Bayardo, 2008; García Canclini, 1987; Lacarrieu, 2000; Ochoa Gautier, 2002). En este sentido, y como ya señaló Connerton (1989), los rituales de conmemoración que rememoran los orígenes de diversos grupos sociales, suelen ser momentos privilegiados para construir las diversas «comunidades imaginadas», posibilitando que las identidades y las memorias colectivas se transmitan y recreen a través de ceremonias compartidas. En América Latina, los rituales que conmemoran las independencias de los régimen coloniales, y por tanto los inicios del Estado-nación, han sido claves para la construcción simbólica de los imaginarios nacionales. Esta importancia se acrecentó especialmente en los «centenarios» de inicios del siglo XX, así como en los «bicentenarios» del siglo XXI, que movilizaron cuantiosos recursos para sus festejos, y en el caso argentino, también numerosos debates historiográficos.

Finalmente, con este análisis también intento contribuir a los debates teórico-metodológicos más recientes en el campo de los estudios del ritual y la *performance*. Especialmente, me interesa destacar los modos en que los imaginarios identitarios se construyen, no solo a través de inscripciones textuales y discursos verbales, sino también y fundamentalmente de músicas, imágenes, gestualidades y danzas. En este sentido, y como propuse en trabajos anteriores (Citro, 2009), considero que las músicas, danzas y teatralidades movilizan intensas irrupciones sensorio-emotivas colectivas, las cuales, a través de conexiones principalmente icónicas e indexicales, producen poderosas significaciones entre los participantes rituales; de este modo, como sugirió Turner (1980), logran hacer «deseable *lo obligatorio*», es decir, los sentidos y valores que cada ritual busca legitimar. A continuación, reseñaré esta perspectiva, así como sus potenciales aportes.

Música, danza y teatralidad: Desafíos para una Antropología del ritual y la *performance*

Los denominados «Estudios de la *performance*» —desde Turner (1992) en adelante—, la «Fenomenología cultural del *embodiment*» o corporalidad (Csordas, 1994), así como los campos de la «Antropología de la música», «la danza» y «el teatro y el espectáculo» (respectivamente, Turino 1999; Reed, 1998; Beeman, 1993; entre otros), vienen destacando la necesidad de abordar los aspectos estético-sensibles y afectivos de las manifestaciones culturales, los cuales muchas veces fueron subestimados, por el predominio logocéntrico vigente aún en nuestra disciplina. En sintonía con estas preocupaciones, en estudios previos (Citro, 2009) propuso una articulación metodológica que conjuga un «acercamiento fenomenológico cultural», atento a la descripción etnográfica de las sensibilidades y afectividades presentes en rituales y *performances*, con un «distanciamiento genealógico-contextual», que permita develar sus conexiones socioculturales más amplias, y de ahí, sus diferentes significados y efectos «performativos» (Butler, 2002) en la vida social. No obstante, el análisis de la significación y *performatividad* de las denominadas «expresiones no verbales» (sonoro-musicales, corporo-teatro-dancísticas), suele ser un desafío para la interpretación socio-antropológica, más habituada a lidiar con los discursos lingüísticos. Por ello, en la búsqueda de marcos teóricos propicios para la interpretación de estas expresiones, varios autores recurrimos a la semiótica peirceana. A diferencia del *estructuralismo lingüístico*, Peirce propuso un modelo tripartito que distingue «el signo, el objeto y el interpretante», y como señala Turino, el concepto de «significado» es así «simplificado pragmáticamente», al definirse como el «efecto *creado mediante la unión del signo y el objeto*» en quien lo percibe: efecto que a su vez toma la forma de un «sentimiento directo, una reacción física o un concepto lingüísticamente basado» (Peirce citado en Turino, 1999: 222 y 224). Estas definiciones se vinculan con otra conocida clasificación de Peirce, según la cual las relaciones signo-objeto pueden operar como «símbolos, íconos, e índices». Al respecto, Turino sostiene que «los símbolos son signos sobre otras cosas, mientras que los íconos y los índices son signos de identidad [...] y conexiones directas» y reconoce que los sonidos musicales y los movimientos corporales que funcionan como signos usualmente operan icónica e indexicalmente (1999: 228; cursiva en el original). Por tanto, «el potencial afectivo de los signos es inversamente proporcional al grado de mediación, generalidad y abstracción», los signos que involucran icónicos e índices «tienen más probabilidades de crear interpretantes emocionales y energéticos, mientras que los signos que involucran

símbolos tienen más probabilidades de generar respuestas y razonamientos basados en el lenguaje» (1999: 234). Si bien la iconicidad en la música y los movimientos corporales ha sido más estudiada, Turino enfatiza que estos también pueden actuar como índices cuyo poder deriva del hecho de que «*las relaciones signo-objeto están basadas en co-ocurrencias dentro de las propias experiencias de vida y, en consecuencia, resultan íntimamente ligadas como experiencia*» (1999: 227). Así, las expresiones musicales y corporales desarrollan su propio potencial especial para producir respuestas emocionales e identificaciones sociales, debido a que «*los índices continuamente incorporan nuevas capas de significado mientras que potencialmente también acarrean las primeras asociaciones —una suerte de bola de nieve semántica*» (1999: 235).

En suma, a partir de esta perspectiva, puede apreciarse cómo la percepción/ejecución de músicas, danzas y otras *performances* usualmente genera *significaciones-efectos* (como sentimientos, reacciones físicas e ideas), a través de dos modos complementarios: (a) vinculando sus rasgos estético-formales a otras experiencias socio-culturales y personales, significados culturales y valores, a través de relaciones de semejanza icónica, y (b) conectando esos movimientos y sonoridades a las emociones-significados corporizados en ejecuciones anteriores, a través de relaciones indexicales (Citro, 2009).

Para comprender cómo operan estos vínculos, considero necesario incorporar también una perspectiva genealógica, que dé cuenta del modo en que los diferentes géneros discursivos, musicales y dancísticos se construyen a través del tiempo en relación con otros géneros, tal es el carácter «dialógico e intertextual» de todo discurso, reconocido especialmente a partir de Bajtin (1985). Es preciso analizar entonces cómo ciertos elementos de un discurso, pero también de una *performance*, suelen des-contextualizarse y re-contextualizarse en otros, generando vínculos intertextuales-intercorporales-intersonoros que traen consigo no solo un rasgo estético-formal sino también parte de su contexto, convocando las emociones y significaciones lingüísticas a ellos asociadas (Citro, 2009). A partir de las formas en que los sujetos se apropián de los elementos característicos de determinados discursos o prácticas (citándolos, resignificándolos o transformándolos), mientras paralelamente excluyen a otros, se van construyendo *performativamente* las diversas significaciones que confluyen en una *performance*. En el Desfile de Fuerza Bruta, identificaré entonces cómo ciertos elementos que remiten a géneros de origen indígena, afrodescendiente, mestizo, latinoamericano y europeo, así como a lo «popular», fueron citados y resignificados, mientras que otros fueron ignorados o invisibilizados; de este modo, intentaré recons-

truir los potenciales «efectos-significaciones» sensoriales, emotivos y lingüísticos promovidos por esta obra multitudinaria.

Fuerza Bruta: Irrupciones sensorio-emotivas y «teatro popular»

El desfile central del 25 de Mayo fue organizado por Fuerza Bruta, con el asesoramiento del historiador Felipe Pigna (quien realizó numerosos libros y programas televisivos de divulgación sobre la historia argentina), y la supervisión de la Secretaría de Cultura. Si bien Fuerza Bruta se inicia en 2002, su director Diqui James venía experimentado en el cruce entre diversos lenguajes estéticos con La Organización Negra (1987-1992) y De La Guarda (1993-2006). Estos grupos alcanzaron una importante difusión a nivel nacional y luego internacional, pues especialmente los espectáculos de Fuerza Bruta se representaron en Estados Unidos, España, Alemania, Inglaterra, etc.

En una de las entrevistas, James explicó que, en el desfile del Bicentenario, no buscó tanto «contar la historia» de los 200 años del país, sino apelar a las «emociones» que producen algunas de esas historias:

Yo no quise hacer un *show* sobre nuestra historia sino contar cómo estamos hechos nosotros. Quería salirme del libro de historia y hacer un relato emotivo de las piezas de las que estamos hechos. Desde chiquito conocés el cruce de los Andes y eso forma parte de tu vida, y lo queríamos mostrar desde ese lado, lo más emocionalmente posible y que te pegara en el pecho, no en la cabeza. Fue muy fuerte esa conexión.

Este énfasis en el impacto emocional y físico ha sido una característica de las producciones del grupo, tal como puede apreciarse en su página *web*²:

Fuerza Bruta es una inmersión de los sentidos. La experiencia Fuerza Bruta despierta los sentidos y produce una explosión de felicidad brutal [...] nuestra misión es generar un entorno en el que los espectadores se conecten con los demás y con sus sentidos, liberen su control mental y se transporten a un espacio de inspiración y creatividad.

Los sentidos son los que producen una experiencia emocional mediante la creatividad y la inspiración. Permitir que las emociones y los sentidos guíen nuestros sentimientos es una manera clave de Fuerza Bruta y respalda nuestra misión de inspirar la creatividad de todas las personas del mundo.

2. En <http://fuerzabrutaglobal.com/>, accedido el 10 de noviembre de 2015.

Asimismo, allí sostienen que su misión «*exige un espíritu de inclusión y diversidad*» para lograr el «*fácil acceso*», independientemente de cualquier condición social, y buscando «*construir un ambiente de libertad para fomentar la participación interactiva*». De ahí que en sus espectáculos la gente cante, baile o utilice sus celulares para fotografiar o filmar lo que allí acontece.

Esta intención de generar una experiencia sensorial y emotiva de alto impacto, se logra a través de una estética y puesta en escena que implica un gran despliegue tecnológico, a través del montaje de grandes estructuras que son especialmente diseñadas para cada espectáculo, y por las cuales los performers no solo actúan, bailan o ejecutan instrumentos musicales, sino que también se cuelgan, vuelan, corren o incluso se zambullen en el agua. Además, se incluyen efectos lumínicos y proyecciones visuales, así como músicas a altos volúmenes, que se asemejan a las raves de música electrónica.

La insistencia de Fuerza Bruta en el impacto sensible suele vincularse con las tempranas propuestas de Antonin Artaud, inspiradoras de estas búsquedas ligadas al «teatro experimental y/o de vanguardia». Artaud situaba al teatro en línea directa de descendencia con el ritual, y destacaba que «el objeto de la magia y de los ritos, de los que el teatro es solo un reflejo, es poner la sensibilidad en un estado de percepción más profunda y fina» (1979: 93). Así, insistió en que el teatro debía convertirse en un «medio para afectar directamente al organismo del espectador... llevarlo por medio del organismo a las nociones más sutiles...» (Artaud, 1979: 88-89). En este sentido, cabe agregar que el grupo catalán la Fura dels Baus también ha sido una de las influencias claves para Fuerza Bruta.

Finalmente, una de las características del Desfile del Bicentenario que lo diferenció de las producciones anteriores del grupo, fue la inclusión de agrupaciones artísticas «populares o amateurs» (como las murgas del carnaval porteño, algunos músicos de los pueblos originarios y de las colectividades de migrantes), y también de personas con otros oficios, más allá de lo artístico, como choferes de taxis y camiones, policías, militares y bomberos. Como expresó Diqui James, en la entrevista citada, trabajar con todos ellos «fue maravilloso... se hizo una verdadera obra de teatro popular gigantesca». Considero que esta propuesta de una «obra de teatro popular», que en las calles mezclara a artistas y no artistas, y que favoreciera la comprensión y participación activa de un público diverso, convertido en copartícipe de una intensa experiencia sensorial y emotiva, se alineaba con la intención del Gobierno de construir un «festejo popular». Asimismo, el carácter masivo de las presentaciones de Fuerza Bruta, su-

mado al despliegue monumental de sus montajes escénicos, también sería clave para lograr lo que se proyectó como un «festejo multitudinario».

Como veremos, el «pueblo» y lo «popular» han sido significantes claves en el discurso histórico del peronismo, y fueron reiterados insistente durante el Bicentenario, tanto en los discursos de sus protagonistas como en los signos construidos en la *performance* del Desfile. En términos generales, en el peronismo estos significantes remiten fundamentalmente a los sectores trabajadores, de menores recursos económicos, así como a aquellos que los reivindican, marcando su oposición con los sectores de clase alta o elites. No obstante, siguiendo a Laclau (1966), reconocemos que los conceptos de «pueblo/popular» operan como aquellos «significantes vacíos» que suelen estructurar todo discurso político, es decir: significantes claves que son objeto de disputas entre los distintos grupos o facciones, en tanto intentan «llenarlos» con sus propias redes de significantes, y así fijar y hegemonizar su significado. En la Argentina de la última década, el significante «pueblo-popular» ha sido objeto de complejas disputas políticas que oscilan, con sus múltiples variantes y debates, entre estos polos: por un lado, posiciones nominadas críticamente como «paternalistas» o «populistas», en tanto tenderían a reproducir la «dependencia» de los sectores populares del Estado, a través del «asistencialismo», el «autoritarismo» y «clientelismo político», e incluso de «onerosos» festejos públicos (como algunos criticaron al Bicentenario); por otro, posiciones «reivindicatorias», en tanto tenderían a favorecer el «ascenso social», el «empoderamiento» y la «autodeterminación» de los sectores populares, a través de la promoción de diferentes políticas públicas, e incluso fomentando su participación en «eventos culturales multitudinarios» organizados por el Estado (como otros ponderaron al Bicentenario). Justamente, analizaré cómo en el Desfile de Fuerza Bruta se evidencia una estrategia político-cultural que intentó legitimar estos últimos significantes sobre lo «popular», entretagliéndolo con una genealogía histórica argentina «multicultural», aunque también se evidenciaron algunas de las tensiones y ambigüedades que atraviesan estos imaginarios identitarios.

La «Semana de Mayo» de 2010³

El Desfile de Fuerza Bruta se enmarcó en una semana de festejos previos, que se inició el día 21, en la Plaza de Mayo (frente a la Casa de Gobierno Nacional), con un recital de «Homenaje a los 40 años del rock nacional».

3. Una síntesis de los festejos, realizada por la TV pública, puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=hUDzVpzFXCQ>. Accedido 14 de febrero de 2015.

Continuó el 22 con un «desfile militar», luego «un desfile federal» en el que participaron representantes de cada provincia argentina, incluyendo a distintos pueblos originarios, y finalmente, un recital de «música latinoamericana».

El día 23 se realizó el «desfile de la integración»: 4.000 personas vistieron trajes típicos y ejecutaron músicas y danzas de las diversas colectividades de migrantes en Argentina, mientras los locutores oficiales brindaban informaciones sobre la historia de cada colectividad. Este desfile tuvo la particularidad de concluir con la «comunidad afro rioplatense», quienes portaban un gran cartel con la leyenda «*Argentina también es Afro*», y el logo del Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia (Inadi), institución que desde 2005 viene trabajando en el reconocimiento y promoción de esta población, así como de sus tradiciones culturales. Ese día finalizó con un espectáculo de «homenaje al tango» y también al «folklore argentino y latinoamericano».

El día 24 se sucedieron diversas actividades: un desfile de «200 vehículos antiguos para los 200 años», conducidos por sus dueños, el cual fue presentado como una «*pasión por los fierros...* típica de los argentinos»; luego un partido amistoso de fútbol de la Selección Argentina, transmitido por pantallas gigantes; y finalmente, la inauguración de un teatro y un centro cultural. Analizaré más en detalle estas inauguraciones, en tanto evidenciaron las tensiones políticas entre los distintos imaginarios identitarios. El entonces Jefe de Gobierno de la ciudad, Mauricio Macri, quien además era uno de los principales opositores políticos del Gobierno nacional, como parte de los actos del Bicentenario, reinauguró el Teatro Colón: el teatro lírico más antiguo, lujoso e importante de la ciudad de Buenos Aires, perteneciente al Gobierno municipal, y que había permanecido cerrado tres años por refacciones. Para su reinauguración, primero se proyectó sobre la fachada del teatro un documental histórico-musical en 3D, que recorría la historia del teatro, a partir de las actuaciones de artistas internacionales y algunos nacionales. Luego, en el interior del teatro, se celebró «la velada de gala», a la que solo accedió un público selecto, por invitación. El programa incluyó el Ballet *El lago de los cisnes* y uno de los actos de la ópera *La bohème*, pero ninguna obra de autores argentinos o latinoamericanos. Así, este lujoso teatro asociado a las clases medias altas y altas porteñas, y que lleva el nombre del navegante que «descubre» nuestra América e inicia su colonización, fue el escenario elegido por el Gobierno de la ciudad para celebrar, con música clásica europea, el Bicentenario argentino.

Paralelamente, desde el Estado nacional, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner inauguraba un primer sector del Centro Cultural

del Bicentenario: una gigantesca obra de refacción y remodelación del antiguo edificio del Correo Central, que convirtió a este Centro en el emprendimiento de infraestructura cultural más importante de Latinoamérica, el cual se caracterizó por ofrecer actividades culturales gratuitas y abiertas al público en general. Posteriormente, se realizó en la calle un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, en el que se interpretó música de películas argentinas, mientras se proyectaban algunas escenas. Incluso en una de las ejecuciones, el director de la orquesta lució una camiseta de fútbol de la selección nacional.

En suma, en estas diferencias en las elecciones de repertorios (canon clásico europeo/música argentina del cine nacional), las formas de acceso a los bienes culturales (selectiva y costosa/abierta y gratuita) y los espacios destinados a la generación y disfrute de esos bienes (teatros tradicionales de élite/nuevos centros culturales populares), se aprecian claramente los distintos imaginarios y políticas culturales que cada Gobierno eligió visibilizar en el Bicentenario.

El día 25 por la mañana se realizó la tradicional ceremonia católica del Tedeum, aunque desdoblada en dos iglesias y con dos modalidades diferentes, que nuevamente dejaron expuestas las tensiones entre ambos Gobiernos. El Tedeum al que asistió el Jefe de Gobierno porteño Mauricio Macri y otras autoridades como el presidente de la conservadora Sociedad Rural Argentina, se realizó a la usanza católica tradicional y en su lugar histórico habitual: la Catedral de la ciudad de Buenos Aires. En contraste, el Tedeum al que asistieron los representantes del Gobierno nacional, se celebró en la Basílica de la Virgen de Luján, un sitio muy popular de peregrinaciones en la provincia de Buenos Aires, y por primera vez en la historia, incluyó a líderes religiosos judíos, musulmanes, evangélicos y cristianos ortodoxos. Así, el tradicional rol protagónico de la Iglesia Católica en las conmemoraciones del Estado argentino, fue aquí relativizado, al ser recontextualizado con la participación de otras religiones: una multirreligiosidad que acompañó la multiculturalidad del Bicentenario.

Posteriormente, en la Casa de Gobierno, la presidenta inauguró la «Galería de los Patriotas Latinoamericanos», con retratos de Tupac Amaru, Simón Bolívar, Augusto Sandino, Eva Perón, el «Che» Guevara, Salvador Allende, entre otros. No obstante, a poco de asumir Macri el Gobierno nacional, se descolgaron los retratos de Hugo Chávez y Néstor Kirchner, que también integraban esta Galería, y se anunció su desmantelamiento.

Finalmente, al anochecer del 25, se proyectó un video artístico-documental en 3D sobre los doscientos años de historia Argentina, en la fachada del Cabildo de Buenos Aires, y luego, comenzó el Desfile...

El Desfile histórico-artístico

A la manera de los carnavales populares, las carrozas de 19 escenas móviles avanzaron por las avenidas del centro de Buenos Aires, cercadas por vallas tras las cuales se ubicaba el público, y flanqueadas por grandes pantallas que reproducían en video el paso de cada escena.

La primera escena representó a los «pueblos originarios», con tres hileras de enormes carrozas; las de los costados contenían construcciones que imitaban edificaciones en piedra, y desde su interior (que por su iluminación roja parecía aludir a una lava ardiente), emergían y se sumergían personas. Por detrás, también se alzaba y hundía otra gran estructura en forma de torre, en cuya cima se ubicaban parejas con vestimentas y objetos típicos de los principales pueblos originarios que habitaron el territorio argentino. En el medio se ubicaba la tercera carroza, con músicos que ejecutaban instrumentos indígenas, como *erkes* y *cajas kollas*, *kultrunes mapuche*, *nvique tobas*, coronados por una persona que llevaba un gran tocado de plumas en su cabeza, inspirado en los carnavales *kollas*. La propuesta musical consistió en un montaje de diversas músicas indígenas con sonoridades características de la música electrónica, y también con frases en lenguas indígenas y en castellano.

Si bien durante el desfile los pueblos originarios representados no fueron identificados con sus nombres, algunos sí fueron mencionados en la transmisión realizada por la TV pública, por el historiador Felipe Pigna, quien refirió a: «*los pueblos que vivían en la montaña y en la llanura... los comenchigones... los guaraníes, onas, pilagás, tobas, wichis*». En las parejas de las torres, pudimos identificar a los *selk'nam u onas*, de Tierra de Fuego, con arcos de caza, pinturas corporales y máscaras de sus rituales de iniciación masculina; los grupos de la región chaqueña, con sus redes de pesca y una vestimenta de tejido de chaguar, propia de los *wichi*; los *chiriguano-chane*, de orígenes *guaraní-arawak*, portando sus pinturas corporales y máscaras del «*jaguar y el toro*», que representan el mundo indígena y el español en su ritual anual del *arete*; los «*diablos*» del carnaval *kolla* del noroeste andino, con sus máscaras y látigos en mano.

Quisiera introducir aquí una breve reflexión sobre algunos recursos exotizantes, habituales en la representación artística de los indígenas en América Latina. Muchas veces estos son asociados a un pasado tradicional, más o menos atemporal, invisibilizando así sus transformaciones históricas y sus conflictos en la actualidad; además, suele enfatizarse su otredad, focalizando en aquellos aspectos que más se diferencian de la propia cultura del observador occidental y/o que más captan su atención (Citro y Torres Agüero, 2015). En el Desfile, hallamos algunas huellas de estos

recursos, pues los indígenas fueron representados preponderantemente en la escena inicial, destacando su carácter originario como primeros habitantes del territorio. Asimismo, las parejas de las torres lucían sus vestimentas y máscaras rituales antiguas, muy similares a las documentadas por la etnografía y arqueología local. Se trató de una representación bastante «realista-naturalista», que probablemente también operó a la manera de un «esencialismo estratégico», pues por su impacto visual, estos atuendos resultaban más fácilmente *espectacularizables* para un desfile multitudinario y, en parte, facilitaban la identificación de cada pueblo. Una intención similar puede notarse en la elección de las torres, que por su iconicidad con las construcciones andinas *kolla*, remitía a la grandeza y esplendor del antiguo Imperio Incaico, siendo esta la tradición indígena que más se ha visibilizado en las políticas culturales argentinas. Así, entre «los pueblos de las montañas y los de las llanuras», se optó por los primeros como escenario privilegiado desde el cual mostrar a los otros pueblos originarios de Argentina.

Más allá de estos recursos exotizantes, la escena también incluyó a muchos *performers* pertenecientes a los pueblos originarios, cuya música combinaba registros documentales indígenas del pasado con otros actuales, y cuyos movimientos incorporaban también citas de la danza moderna occidental, como fue el caso de aquellos que emergían del líquido-lava. Por otra parte, el ascenso y descenso de las torres fue interpretado por el historiador Pigna, en su locución televisiva, como un «*símbolo del ascenso y hundimiento de nuestras culturas originarias*». Así, operó como un ícono que aludía a los persistentes movimientos de su historia: su surgimiento y esplendor, pero también su invisibilización y hundimiento, fruto de la colonización. En conclusión, considero que aquel pasado tradicional y por momentos exotizante que se visibilizaba en las imágenes corporales de las torres, también fue recontextualizado a través de este juego sonoro-corporo-visual, que remitía a las transformaciones históricas de los pueblos originarios, así como a su actualidad.

La segunda escena se tituló «La República Argentina». Una joven con vestido largo blanco y capa celeste (los colores de la bandera argentina), se ubicaba en el extremo de una alta grúa que se desplazaba en diferentes direcciones, mientras se esparrcía «papel picado», característico del carnaval. La joven bailaba, aplaudía, saludaba e incitaba al público a bailar, y por momentos, colgada de un arnés, corría volando sobre el público. La acompañaba una banda de músicos, vestidos a la usanza del siglo XIX, combinando instrumentos musicales *kollas* y guitarras españolas. La banda ejecutó primero ritmos festivos del «carnavalito» de origen *kolla*, uno de los pocos géneros indígenas reconocido por la musicología tradicional

como parte del repertorio folclórico argentino. Luego, esta música se aceleraba y mutaba hacia la «murga» del carnaval rioplatense, uno de los géneros de origen afro que persiste hasta la actualidad, el cual terminaba transformándose en una potente música electrónica, al estilo de las *raves*, de origen europeo. Este devenir musical *in crescendo* entusiasmó particularmente al público más joven que bailaba, saltaba, aplaudía, gritaba y agitaba banderas argentinas. Luego de este *clímax*, la música se hacía más lenta, y la escena volvía a empezar. Es interesante señalar que las dos jóvenes que representaron el rol de la República, fueron seleccionadas luego de un *casting* al que se presentaron 1.500 actrices y bailarinas, y en el cual, según la agencia oficial de noticias Telam, se optó por estas jóvenes «*morchas y de rasgos autóctonos*». Cabe destacar aquí las rupturas, pero también la sutil continuidad de esta escenificación, con la habitual alegoría pictórica y escultórica de «La República», heredada de la Revolución Francesa, y de las tradiciones greco-latinas y renacentistas. Rupturas, porque se eligió una imagen corporal mestiza, frente a aquella blanco-europea y, además, una imagen en movimiento que irradiaba entusiasmo y alegría, frente a la serenidad, la moderación y seriedad del gesto de la imagen tradicional. No obstante, también apreciamos una sutil continuidad, porque el vestido que lucía la joven del Bicentenario, remitía a aquella imagen greco-latina tradicional.

Esta escenificación de la República operó dentro del desfile como un ícono complejo que condensaba el nuevo imaginario multicultural que se buscaba legitimar. Desde lo visual, la Argentina apareció como una mujer mestiza, cuyo cuerpo estaba envuelto por vestimentas que la recontextualizaban en aquella tradición republicana europea occidental, pero, además, era una mujer joven que redundaba en vitalidad: gracias a los dispositivos tecnológicos, danzaba y volaba por los aires, alentado enérgicamente al público a participar de una fiesta popular. Desde lo sonoro, la música incitaba intensas irrupciones sensorio-emotivas a partir de citas que indexicalmente remitían a las tradiciones carnavalescas locales: la de los indígenas *kollas* y la del carnaval porteño de origen afro, las cuales finalmente mutaban hacia las transnacionales *raves* electrónicas. Por último, si tenemos en cuenta que esta mujer, así como todo el desfile que le siguió, avanzaba por un camino flanqueado por grandes globos lumínicos que nombraban a todos los países latinoamericanos, podemos constatar que todas las citas culturales constitutivas del nuevo imaginario, se hicieron presentes en esta escena, de ahí su carácter condensador.

Luego se sucedieron tres escenas que evocaban algunos de los hitos históricos de las luchas de la independencia del siglo XIX, incluyendo soldados indígenas, mestizos y afrodescendientes. En estos casos, se apeló

a representaciones teatrales, escenografías y vestuarios de un estilo más realista-naturalista.

Considero que especialmente estas primeras escenas evidencian la mutación hacia un imaginario multicultural, en el que, si bien se reconoce el componente europeo, se da una mayor visibilidad a los componentes indígenas, mestizos y afrodescendientes. Cabe destacar que, durante 2010, también hubo otras importantes transformaciones simbólicas, en esa misma dirección: el anteriormente denominado «Día de la Raza» del 12 de octubre, pasó a llamarse oficialmente «Día del Respeto a la Diversidad Cultural», y en la «Casa Rosada», sede del Poder Ejecutivo nacional, el salón que llevaba el nombre de «Cristóbal Colón» fue renombrado «Pueblos Originarios». Tiempo después, luego de varias disputas judiciales y mediáticas, en 2015 se logró remover la gran estatua de Cristóbal Colón situada en el contrafrente de la sede gubernamental, para colocar allí el monumento a Juana Azurduy, una revolucionaria mestiza que participó en las luchas independentistas, el cual fue obsequiado por el presidente de Bolivia Evo Morales.

Retornando al Desfile, encontramos que la escena posterior, sobre «la inmigración», impactó particularmente al público, pues consistió en la reconstrucción de uno de aquellos grandes barcos que, como señalé en la introducción, trajeron a los inmigrantes de Europa. La réplica del barco, de casi 40 metros de longitud, estaba rodeada de una estructura que simulaba agua, y mostraba a diferentes grupos de migrantes saludando en la cubierta, acompañados de banderas y músicas de sus regiones. Otro de los elementos impactantes fueron las mujeres que se desplazaban bailando sobre el símil del agua, así como una pareja que lo hacía sobre la vela del barco, combinando la acrobacia con la danza moderna. Si bien aquí se reproducía el estereotipo de «los argentinos descendemos de los barcos» (por la espectacularidad de ese gran barco, ícono del proceso migratorio), es interesante notar que, como señaló el historiador Pigna en su locución televisiva, también estuvieron *«representados los otros inmigrantes, los que no vinieron en barco»*. Así, el barco fue seguido de representantes de grupos chinos y coreanos, así como de bolivianos y paraguayos, danzando con sus trajes típicos. Estos grupos migratorios que arribaron sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, en muchos casos han tendido a ser estigmatizados y/o discriminados, de ahí la importancia de su visibilidad en este desfile. En resumen, estas múltiples presencias inmigratorias, sumadas a los *performers*, que creativamente danzaban con el oleaje del mar y el viento que mecía las velas, recontextualizaron ese tradicional barco llegado de Europa. Además, como vimos, el camino por donde circulaba el barco estaba flanqueado por esos grandes globos lu-

mínicos que representaban a Latinoamérica, marcando así que la vía por la que transitaba esta historia era fundamentalmente latinoamericana y ya no solamente la de aquellos orígenes europeos.

Las escenas subsiguientes pusieron el acento ya no tanto en la diversidad cultural, sino más bien en la «participación popular», en la historia política y económica, desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad. A través de una «manifestación popular» de trabajadores, se representó a los «movimientos sociales y políticos» vinculados a las luchas obreras de anarquistas y socialistas, del radicalismo yrigoyenista y del peronismo. Las personas estaban ataviadas con ropas propias de cada época, portaban estandartes y repartían panfletos al público, que contenían las consignas históricas impulsadas por estos movimientos políticos.

La siguiente escena fue dedicada a «la industria nacional». En ella se apreciaban dos de los primeros productos de consumo masivo fabricados por una industria argentina: la heladera Siam y el automóvil Di Tella. En una gran estructura dominada por colores blancos, sonoridades industriales y efectos lumínicos, este automóvil colgaba en el centro, girando sobre sí y desplazándose hacia los costados, mientras los *performers*, con atuendos de trabajadores industriales y colgados de arneses, realizaban soladuras y otras tareas. En otro sector, un grupo de mujeres se trepaba por dos hileras de heladeras colgantes. Así, estos objetos y los gestos laborales, que indexicalmente remitían a la industrialización, se combinaban con el despliegue artístico de los *performers*, que con sus movimientos acrobáticos y de danza moderna, recontextualizaban y resignificaban creativamente el trabajo obrero, y generaban una escena fuertemente espectacularizada por su alto impacto visual. Cabe agregar que ambos productos se convirtieron en emblemas del paradójico proceso de industrialización de la Argentina: la empresa Siam-Di Tella contó a mediados de los años 40 con el apoyo del Gobierno de Perón y, para fines de los 60, se convirtió en la empresa metalmecánica más grande de América Latina. No obstante, luego empezó a desmoronarse, y con las políticas económicas de la última dictadura cívico-militar fue desmantelada.

Las escenas siguientes tuvieron un carácter más trágico, que contrastó con las anteriores. Por un lado, en la escena titulada «Democracia y golpes de Estado», una grúa transportaba grandes esculturas en metal: la Constitución Argentina, urnas de votación, balanzas y un torso que con sus brazos rompía las cadenas que lo sujetaban, representando los tradicionales íconos republicanos de la democracia, la justicia y la libertad. La monumentalidad de los objetos, sumado a que estos pendían en las alturas, reforzaba la visibilidad e importancia de estos íconos, a lo que se agregaban sonoridades graves, metálicas y de sirenas, que generaban un

clima de expectación y tensión. Justamente, lo impactante para el público fue cuando estos objetos comenzaron a arder con grandes llamaradas, junto con una música intensa y rápida de percusión. Ese gran fuego que ardía sobre la Constitución remitía indexicalmente a la violencia de aquellos métodos represivos aplicados a lo largo de la historia: desde la muerte en la hoguera medieval, hasta la quema de libros o incluso de películas prohibidas, que se practicó durante la última dictadura cívico-militar argentina. Así, los sucesivos golpes de Estado y dictaduras de la Argentina del siglo XX parecían ser recontextualizados en esa larga historia de violencias y represiones.

Luego continuó la escena de las «Madres de Plaza de Mayo», con un grupo de mujeres vestidas con largos sobretodos, que portaban fotos de sus hijos desaparecidos por la última dictadura, además de los pañuelos blancos en su cabeza, que se convirtieron en un signo identificatorio de este grupo. Tal vez por ello, ese pañuelo fue el ícono que la escena eligió destacar, a partir de un sistema que iluminaba intensamente el artefacto en forma de pañuelo que portaban las mujeres, y que hacía que estos resaltaran vivamente en la penumbra que dominaba la escena. Las mujeres caminaban en círculo sobre una plataforma, en silencio, mientras caía una lluvia producida artificialmente, acompañada del sonido de truenos. La escena remitía así al acto de protesta por sus hijos desaparecidos, que las Madres vienen repitiendo cada jueves, desde inicios de la dictadura, caminando alrededor de la pirámide de la Plaza de Mayo, sin que la lluvia o el frío las detenga. Esta escena fue una de las representaciones más sencillas en lo que respecta al despliegue técnico, así como al trabajo escénico; sin embargo, fue una de las más aplaudidas por el público. Algo similar sucedió con la representación siguiente, de los soldados que participaron y murieron en la guerra para recuperar las islas Malvinas, en 1982.

Posteriormente, la escena titulada «El regreso de la democracia» contrastó con el carácter trágico de las anteriores, pues la alegría por la recuperación de la democracia fue representada a través del carnaval porteño de raíces afro, festividad popular que justamente fue prohibida por la última dictadura. Más de trescientos murgueros y murgueras de diferentes edades desfilaron bailando con sus típicos trajes e instrumentos musicales, portando un gran cartel con la inscripción «*democracia*». La impactante presencia de cientos de músicos y bailarines de murga, como protagonistas centrales de ese retorno democrático, remitía al rol de crítica social y resistencia política a favor de la libertad, que históricamente han tenido los carnavales porteños (Martin, 1997).

Otra de las escenas fue la referida a «Las crisis económicas». En ella, personas vestidas con atuendos de diferentes épocas y clases sociales, se mostraban contando, recogiendo y/o guardando réplicas de billetes, los cuales se esparcían por el aire y el suelo. En un momento, comenzaban a discutir y pelearse por los billetes, y luego se colgaban desesperadamente de unos arneses que los levantaban y desplazaban de un lado al otro, hasta que todos terminaban violentamente caídos en el piso, y luego todo volvía a comenzar.

La última escena se denominó «Presente y futuro». Se trató de una gran estructura circular transparente, en donde se veía un aula escolar con niños y docentes con guardapolvos blancos (como los usados en las escuelas públicas argentinas), y también un laboratorio científico (con personas trabajando con similares guardapolvos). En los Gobiernos de los Kirchner, las áreas de educación y de ciencia y tecnología, mostraron un considerable crecimiento, fruto de las inversiones públicas. De ahí que este desfile, que se autodefinió como «histórico», también incluyera las proyecciones «hacia el futuro», sobre todo en aquellas áreas más enfatizadas por el Gobierno, como parte de su política de Estado.

Para terminar, apareció una estructura que transportaba a tres DJ que combinaban diferentes canciones del «rock nacional» y efectos lumínicos, a la manera de una *rave*, la cual fue seguida por el público bailando.

Como señalé al inicio, el abordaje de este tipo de rituales conmemorativos no solo debería atender a los contenidos que las *performances* recrean, sino también a aquellos que son excluidos o invisibilizados. En comparación con anteriores «celebraciones patrias», el Desfile del Bicentenario no evocó a los tradicionales próceres de la Independencia ni a los principales dirigentes políticos del siglo XX, sino más bien a los colectivos sociales que con sus luchas impulsaron estos procesos políticos: tal fue el caso de los soldados de origen mestizo, indígena y afro, en las escenas de la independencia; los obreros y sectores populares que impulsaron las principales reivindicaciones democráticas y laborales durante los Gobiernos de Yrigoyen y Perón; el grupo de las Madres de Plaza de Mayo; las murgas en el retorno democrático. Así, el énfasis no estuvo en destacar a los «individuos» que emergieron como dirigentes políticos en esos momentos históricos, como acostumbraba hacer la tradicional historiografía conservadora, sino a los colectivos populares que con sus luchas promovieron esos cambios históricos. Por eso, considero que este Desfile buscó visibilizar al «pueblo», en tanto significante clave del discurso político peronista, como principal artífice de la historia argentina. En este mismo sentido reivindicitorio pueden interpretarse algunos de los festejos de los días previos, como el partido de fútbol de la selección ar-

entina o los recitales de música «popular» (folclore, tango y rock nacional). Asimismo, cabe recordar que, tiempo después, Cristina Kirchner inauguró en la Casa de Gobierno una «Galería de los Ídolos Populares», que incluía retratos de músicos, deportistas, actores, personajes de historia y devociones de la «religiosidad popular».

Dentro de este imaginario «popular», se comprende también otra de las ausencias del Desfile: la de las clases altas; por ejemplo, en la representación de la «industria» estuvieron los obreros, pero no los industriales, así como en la carroza del «campo» se mostraba a peones trabajando y bailando, pero no a los terratenientes de la Sociedad Rural. Solo encontramos huellas de las élites y, desde un tono crítico, en la escena de las «crisis económicas». Allí, la desesperación por la posesión del dinero evocó no solo el sufrimiento de las clases populares y medias por el impacto de las crisis económicas, sino también la voracidad de la especulación financiera, que hizo que, en esas épocas de crisis, sectores de clases altas ligadas a las finanzas se enriquecieran.

Finalmente, si bien las Fuerzas Armadas estuvieron presentes en el desfile previo del día 22, y en las escenas de las luchas independentistas, no ocuparon el rol central que antaño tenían en las celebraciones patrias; fueron un actor social más, dentro de un colectivo heterogéneo.

Conclusiones

El Desfile histórico-artístico del Bicentenario, junto con las celebraciones previas, visibilizó un imaginario identitario en el que fueron representados diversos colectivos sociales: indígenas, afrodescendientes, europeos, mestizos, latinoamericanos y asiáticos. El análisis realizado develó que Fuerza Bruta combinó tres grandes tipos de recursos estético-performáticos para construir estas representaciones identitarias. Por un lado, citas más o menos fragmentarias de géneros musicales y dancísticos, así como de lenguajes teatrales y puestas en escena de tipo realista-naturalista, que permitían identificar, vía conexiones icónico-indexicales, a estos colectivos, incluyendo ciertas exotizaciones (como en el caso indígena) o estereotipos (como el folclore costumbrista en la carroza del campo, o el barco de los inmigrantes). Por otro, muchas de estas citas tradicionales también fueron recontextualizadas y resignificadas a través de su combinación en creativos montajes escenográficos, así como de su intertextualización (que aquí operó más bien como una intersonorización e intercorporización) con lenguajes artísticos contemporáneos, como la acrobacia, la danza moderna o la música electrónica. Un tercer recurso que impregnó la mayoría de las escenas fue la apelación a fuertes estímulos sensoriales dirigidos a

afectar intensamente la corporalidad-afectividad del espectador. Por ejemplo: al observar a las personas trepando a aquel automóvil colgante o al gran barco que avanzaba por las calles de la ciudad; al ver, oler y sentir en la piel el calor provocado por el gran fuego que hizo arder la Constitución por los aires; al sentir en el cuerpo el frío y las lluvias que acompañaran las escenas de la última dictadura; al escuchar las explosiones de las bombas de guerra y oler la pólvora; al escuchar potentes músicas festivas, a altas intensidades, que incitaban a bailar; al sentir los olores y evocar los gustos del gran asado, las frutas y los cereales que acompañaban la carroza del campo... Ese tránsito por imágenes espectaculares y sensaciones intensas, provocó un devenir de emociones que se manifestaba en los rostros y gestos del público, y que corroboró luego en las conversaciones mantenidas con algunos espectadores: hablaban del «asombro», lo «imponente», la «alegría» y la «fiesta» que generó el Desfile, pero también de la «tristeza» y el «dolor» que evocaron las escenas de la dictadura. Incluso desde mi rol inicial como «observadora participante» de aquel público, pude apreciar-sentir cómo fuimos llevados a transitar por estas representaciones-signos que recurrían a poderosas conexiones simbólicas, icónicas e indexicales (sedimentadas en nuestros universos culturales de las clases medias y populares locales), y así, lograron transmitir los significados de una historia nacional que era reconstruida como multicultural y popular.

No obstante, el fructífero distanciamiento que posibilita el análisis genealógico-contextual, también permitió apreciar las tensiones y ambigüedades presentes en estas reconstrucciones. Por un lado, el Desfile marcó una clara diferencia con el paradigma anterior del «crisol de razas» —que solía mostrar el devenir armonioso de la fusión de las diversidades hacia una única identidad nacional, con predominio blanco europeo—, y visibilizó la «diversidad» de etnias y culturas, que usualmente proclama el «multiculturalismo». Sin embargo, la persistencia de algunos estereotipos exotizantes también evidenció las tensiones de ese multiculturalismo posmoderno, que como destacaron varios autores (Segato, 1999; Zizek, 1998), tiende a presentar las identidades como un «mosaico» de fragmentos cerrados, depurados de ambigüedades y fieles a los orígenes. Pero, por otro lado, esas identidades también fueron recreadas de manera novedosa, resignificando creativamente aquellos estereotipos y, sobre todo, exponiendo algunos de sus conflictos sociales a lo largo de la historia. Por eso, en este último aspecto, considero que la obra de Fuerza Bruta se alejó de aquella visión meramente «celebratoria» del multiculturalismo que, como Zizek (1998) y otros autores señalaron, suele enmascarar las estructuras de desigualdad, persistentes en el capitalismo neoliberal. Justamente, el

análisis etnográfico permitió apreciar cómo las políticas multiculturales, globalizadas por los organismos y legislaciones internacionales, se reconfiguran localmente, en este caso, al articularse con las políticas del peronismo kirchnerista, que tendieron a visibilizar los conflictos y desigualdades, entre los sectores «populares» y las «élites».

Finalmente, este análisis también enfatizó que los «significados» encarnados en las *performances* de los rituales conmemorativos no apelan solo a los «sentidos lingüísticamente basados», sino sobre todo y, como planteaba Peirce, a «sensaciones y sentimientos» que son expresados en sonoridades, gestos y movimientos corporales. De este modo, intenté contribuir a los debates teórico-metodológicos en el campo de los estudios antropológicos del ritual y la *performance*, resaltando la importancia de abordar los aspectos estético-sensibles y afectivos, para comprender así su rol en la eficacia ritual. En este sentido, y ya para concluir, quisiera retomar críticamente la metáfora antes citada, del director de Fuerza Bruta, sobre «*pegar en el pecho o la cabeza....*». Considero que la «eficacia» del ritual conmemorativo creado por Fuerza Bruta se basó no solo en priorizar ese «*pegar en el pecho*», sino también en lograr que «*el pecho*» conduzca eficazmente a la «*cabeza*». Ampliando entonces el significado metonímico de estas expresiones, sostengo que las sensaciones y emociones intensas provocadas por aquella *performance* dirigida a todos los sentidos (condensados aquí en querer «*pegar en el pecho....*»), lograron transmitir las ideas-conceptos, intelectualmente significadas, de un determinado relato histórico-identitario (lograron «*pegar en la cabeza....*»). Para ello, se apeló a un teatro «popular y festivo» que, como sostenía Artaud (1979), «*afecte al organismo del espectador*» y, por su intermedio, lo «*llevé a las nociones más sutiles*». Así, fueron las potentes irrupciones sensorio-emotivas creadas por Fuerza Bruta las que hicieron inteligibles y deseables (al menos para el participante ritual), aquel imaginario identitario, que el Gobierno buscó legitimar.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2013) El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 49(1): 343-364.
- Artaud, A. (1979). El teatro y su doble. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bajtin, M. (1985). Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.
- Bartolomé, M. (1987). Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América Latina. *Suplemento Antropológico*, XXII(2).
- Bayardo, R. (2008). Políticas Culturales: Derroteros y Perspectivas Contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7(1): 17-29.

- Beeman, W. (1993). The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22: 369-393.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. y Torres Agüero, S. (2015). Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades*, 50: 117-128.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Csordas, T. (1994). *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Los Angeles: University of California Press.
- Garcia Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Lacarrieu, M. (2000). Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización. En *Seminario de Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans.
- Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle*. Buenos Aires: Colihue.
- Martínez Sarasola, C. (1992). *Nuestros Paisanos los Indios. Vida historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Ochoa Gautier, A. (2002). *Políticas culturales, academia y sociedad*. En: *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. D. Mato, Coord. Caracas: CLACSO.
- Ratier, H. (1971). *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reed, S. (1998). The poetics and politics of dance. *Annual Review Anthropology*, 27: 503-532.
- Segato, R. (1999) Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Anuario Antropológico*, 97: 161-196.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2): 221-255.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Turner, V. (1992). *The Anthropology of Performance*. New York: Paj.
- Yudice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa: Barcelona.
- Zizek, S. (1998) Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. F. Jameson y S. Zizek, Eds. Buenos Aires: Paidós.