

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

“El desfile del Bicentenario: Diferentes conceptualizaciones”.

Federico Masson y Ana Laura Tomatti.

Cita:

Federico Masson y Ana Laura Tomatti (2011). *“El desfile del Bicentenario: Diferentes conceptualizaciones”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/479>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El desfile del Bicentenario: Diferentes conceptualizaciones

Federico Masson, Ana Laura Tomatti

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Carrera: Ciencias Antropológicas

federico.masson@hotmail.com

ana-no-duerme@live.com

RESUMEN

Desde la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado diferentes enfoques que permiten pensar las manifestaciones de lo social desde nuevos ángulos. Es a partir del llamado “giro posmoderno” que surgen perspectivas centradas en la *actuación* entendida como lenguaje, y que entienden al mundo de la interacción social como un “escenario” en el cual los individuos se presentan a sí mismos en la vida diaria a través de la performance de sus diferentes roles. Es en la actuación de roles donde aparece uno de los rasgos peculiares del lenguaje humano: la reflexividad, ya que es en la performance donde los individuos pueden reflexionar acerca de la propia sociedad. Estos enfoques encuentran en la teatralidad las metáforas adecuadas para poder analizar y explicar los fenómenos que acontecen en la sociedad.

En este artículo nos proponemos analizar el Desfile del Bicentenario desde la perspectiva de la performance de Richard Bauman. El desfile es entendido como una “actuación cultural”, y es a través de la descripción de una de sus escenas que se podrán analizar las diferentes conceptualizaciones que diferentes agentes sociales (gobierno nacional, los medios, el público y los actores) hacen del mismo. A su vez el análisis recorrerá los usos políticos de la noción de “popular” por parte de dichos agentes sociales así como también cómo actúa la hegemonía en la relación que se establece entre la *reproducción cultural*, las políticas y las industrias culturales.

Palabras clave: Desfile del Bicentenario - actuación – hegemonía – popular - industria cultural

INTRODUCCIÓN

El Desfile del Bicentenario se efectuó en el marco de los festejos realizados por el gobierno nacional en conmemoración a nuestro primer gobierno patrio. Los mismos comenzaron el 20 de mayo y terminaron el 25, día en que se llevó a cabo el gran

cierre, donde el desfile adquirió una importancia significativa. Es precisamente este evento el objeto de nuestro análisis. Nos proponemos analizar el mismo en relación a la conceptualización y la significación que éste adquirió para cuatro agentes sociales que tendremos en cuenta: el gobierno nacional, la prensa, los actores y el público.

El material de análisis procede de las siguientes fuentes:

- Registro de la observación de campo del evento en cuestión.
- Fuentes: diarios de tirada nacional, diario Clarín, La Nación, Pagina 12; diarios locales, El Argentino (de Ciudad Autónoma de Buenos Aires), La Capital (de Mar del Plata), El Día (de La Plata), EcosDiarios (de Necochea), La Opinión (de Pergamino), La Calle (de Concepción, Entre Ríos), El Argentino y El Día (ambos de Gualeguaychú, Entre Ríos).
- Programa de actividades del evento del día 25 de mayo.
- Charla de los organizadores del evento que tuvo lugar el día jueves 17 de junio de 2010 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Nuestro análisis será efectuado teniendo en cuenta como herramientas metodológicas principales, las categorías de actuación de Richard Bauman y de hegemonía de Raymond Williams.

Actuación y Hegemonía

La *performance* o *actuación*, es un concepto acuñado por los autores que han sido enmarcados en lo que es llamado como el "giro posmoderno" como un concepto clave para pensar lo social desde nuevas perspectivas de análisis. Los estudios del performance surgen a partir de la necesidad de abrir campos de estudio que respondan a una realidad cada vez más compleja en el contexto de la "condición posmoderna". Permiten el abordaje de nuevos fenómenos socio-culturales, el análisis de nuevas identidades (cómo estas actúan, se representan en diversos contextos). El performance además permite estudiar desde nuevos ángulos a los fenómenos socio-culturales derivados de la globalización y de las industrias culturales.

Victor Turner (1975) desde una perspectiva procesual y posestructuralista plantea que las metáforas, como recurso explicativo, permiten ir de lo conocido a lo desconocido, para pensar dinámicamente a la sociedad y la comunidad. Considera necesario partir de metáforas del arte, es decir de un producto elaborado culturalmente y no de la naturaleza como lo hacen las metáforas mecanicistas u organicistas. Entendiendo a la realidad social como mutable, cambiante, dinámica y dramática sostiene que *actuación*, es un tipo metáfora que permite explicar los fenómenos que se dan en la sociedad sin tener que recurrir a metáforas propias del mundo natural.

Richard Bauman (1992), por su parte, concibe a la **actuación**, como un modo de comunicación peculiar, marcado estéticamente y puesto en exhibición para una audiencia determinada. Siguiendo esta perspectiva analizaremos el evento del Bicentenario; que a la vez será considerado como una "actuación cultural" (Bauman y

Stoeltje: 1988). Las mismas se caracterizan por la previa organización, el poseer una estructura determinada, así como una delimitación temporal, efectuarse en un espacio marcado simbólicamente, y la presencia de expresiones artísticas formalizadas.

Por otro lado, desde el análisis de Gramsciano la *hegemonía* es entendida como la fuente más importante sobre la que se basa el poder de las clases dominantes. Las clases dominantes a través de diferentes mecanismos (de índole cultural tales como el sistema educativo, los medios de comunicación, etc) “educan” a los dominados para que estos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural y conveniente, inhibiendo así su potencialidad revolucionaria. De esta manera, en nombre de la “nación” o de la “patria”, las clases dominantes generan en el pueblo el sentimiento de identidad con aquellas, de unión sagrada con los explotadores, en contra de un enemigo exterior y en favor de un supuesto “destino nacional”.

Por su parte Raymond Williams retoma el concepto de hegemonía de Gramsci para aplicarlo al análisis de las manifestaciones culturales. La **hegemonía** (Williams:1982) es comprendida por este autor como las relaciones de poder que se dan entre agentes dominantes y agentes subalternos. Relaciones dialécticas que implican un proceso particular ya que no son ni un sistema, ni una estructura. En éstas, los sujetos tanto dominantes como subalternos son activos, es decir, que el proceso de subordinación/dominación no está sostenido en la iniciativa exclusiva de los dominantes y en la pasividad de los subalternos. Está conformado por resistencias, iniciativas, creaciones, apropiaciones, reelaboraciones, y resignificaciones por parte de ambos. Es por esto último que se producen contra hegemonías y/o hegemonías alternativas. La transmisión de los valores e ideas dominantes en una sociedad se realiza a través de la cultura, ya que ésta permite la internalización de la ideología por parte de los dominados de una manera implícita.

Es importante destacar la funcionalidad de los intelectuales en el análisis de Gramsci sobre la hegemonía. Los intelectuales que una clase crea en el curso de su progresivo desarrollo cumplen tareas que, la mayor parte de las veces, son especializaciones de actividades intelectuales implicadas por su origen en la función que ejerce esta clase para el lugar que ésta ocupa en el modo de producción. Trabajan en las diferentes organizaciones culturales (sistema escolar, organismos de difusión -periódicos, revistas, radio, cine- etc.) y en los partidos de la clase dominante, con el fin de asegurar el consentimiento pasivo, sino el activo, de las clases dominadas en la dirección que la clase dominante imprime a la sociedad.

De esta manera, los intelectuales propios de la clase dominante son los que aportan un grado mayor de “organicidad” al bloque social, ya que con sus prácticas y actividades consolidan la posición de las clases dominantes.

EL DESFILE

Siguiendo la perspectiva de la actuación podemos determinar cómo el evento estuvo enmarcado en un contexto determinado. Como mencionamos anteriormente el desfile se incluyó en un evento mayor, los Festejos del Bicentenario, y el escenario fue un

lugar simbólicamente importante para este show, ya que el mismo comenzó en Plaza de Mayo, lugar de la revolución histórica, siguiendo por Diagonal Norte, pasando por Plaza de la República, sede del Obelisco y símbolo de la nación, continuando por 9 de julio hasta Avenida Independencia para seguir por diagonal Sur y así concluir en el lugar de inicio.

No es casual que el espacio físico donde se llevo a cabo haya sido éste, si tenemos en cuenta la importancia histórica del mismo. Podemos decir que es un modo sutil de reforzar la identidad nacional, remitiéndonos a la historia en común que comparten todos los ciudadanos argentinos.

Teniendo en cuenta esto, podemos observar cómo todos los **actores sociales** que participaron en el evento - unos como organizadores y artistas, y otros como público en el que se encontraban los diferentes estratos sociales, así como también gente de todo el país- se identificaron unos con otros, diluyendo momentáneamente, diferencias que pudieran existir entre ellos (políticas, de clase, sociales, culturales, religiosas, etc.). Si tenemos en cuenta lo descripto, podemos observar cómo se pone en funcionamiento la "comunidad imaginada" que plantea B. Anderson:

"...es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas [...]. Se imagina como comunidad porque [...] la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal." (Anderson, 1993:23-25)

El desfile consistió en 19 escenas que retrataron los 200 años de la patria, cada una de las cuales estuvo representada por una carroza propia, ésta fue una forma peculiar de recordar la historia del país. La particularidad tuvo lugar gracias a que la dirección del desfile estuvo a cargo del director de teatro de vanguardia Diqui James, quien dirige Fuerza Bruta, un grupo de teatro experimental, *under* y alternativo, es decir que no corresponde a los criterios convencionales del teatro. Ésta afirmación puede sostenerse debido a que, en sus puestas en escena se encuentra un alto desarrollo tecnológico y efectos especiales, de las que se pretende, no una mera exhibición artística, sino una "fiesta". Es así como Laura, actriz de Fuerza Bruta, caracteriza a las obras de este grupo de teatro. También relata que el principal objetivo del director, es que el público sea parte de la puesta en escena, no como mero espectador, sino también como actor. Esta misma idea fue la que se propuso trasladar a gran escala, y, a nuestro entender, fue lograda con éxito en el evento.

La selección de las escenas, no se dio de manera pacífica, sino que, según cuentan la actriz y los murgueros- presentes en la charla del 17 de Junio-, podemos caracterizarla como un espacio de negociación y tensión.

En primer lugar se propusieron veinticuatro escenas, las cuales fueron reducidas a diecinueve. A su vez, ciertas escenas que no habían sido propuestas por el director, se incluyeron por decisión de los organizadores gubernamentales, tal es el caso de la escena de "La Vuelta de Obligado". Diqui James en su esbozo inicial, imaginó una escena que retratará al fútbol, la cual no fue aceptada ya que no coincidía con el planteo que los organizadores estatales proponían. El contenido del desfile y de cada

escena que propuso el director, debían estar inspirados en una máxima que la presidente propuso: “el verdadero héroe siempre es el héroe en grupo”; éste fue revisado por los organizadores en una serie de encuentros, así como también se les asignó un historiador para que los guiara en cada uno de los acontecimientos históricos que serían representados. Un extracto del periódico oficialⁱ, El Argentino, retrata claramente este proceso:

“Sumaron a Felipe Pigna como profesor y guía de los artistas. “Teníamos que aprender de historia argentina de nuevo, volver a ser alumnos”, recuerda Fabito D'Aquila, el coordinador general del desfile, por Fuerza Bruta. Eligieron más de 50 estampas, antes de quedarse con las 19 finales. Estaban La Creación de la Bandera y hasta La Campaña del Desierto (leída según los indígenas masacrados). Llegaron finalmente a 21: las dos que quedaron afuera en el repechaje último fueron El Fútbol y La Vuelta de Rocha...”

Podría pensarse que en la selección de escenas finalmente llevadas a cabo, no se encontró ninguna que representara algún momento histórico en el cual el pueblo de la nación se encontrara dividido y en conflicto, tales como la campaña al desierto o el dilema entre unitarios y federales-a excepción de la crisis económica-. Creemos que esta selección de escenas en las que no se observó la división interna de la nación, responde a la lógica propia de las fiestas patrias, ya que éstas, una vez institucionalizadas y organizadas por los estados, se constituyeron como mecanismos principales del refuerzo de la identidad nacional. Por otro lado, desde la perspectiva de la reproducción cultural (R.Williams), se contempla a la tradición como el más importante mecanismo de incorporación de la cultura. Consiste en un “proceso de continuidad deliberada [...] una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada*” (Williams, 1982:174); selección que permite legitimar a los sectores dominantes que se encuentran en el poder. Podemos afirmar que las carrozas tienen una relación de correspondencia con el discurso político del gobierno nacional: la lucha por la soberanía sobre Malvinas con la carroza de la guerra en las mismas; la lucha por los Derechos Humanos con la carroza de las abuelas; la inclusión social con las de los inmigrantes, los pueblos originarios; el apoyo a las ciencias “duras” representado en la carroza del presente y el futuro, etc.

ANÁLISIS DE UNA ESCENA: “EL REGRESO A LA DEMOCRACIA”

Intentando dar cuenta del significado que cada uno de los diferentes agentes que nos proponemos analizar le dio al evento en cuestión, decidimos analizar una escena en profundidad: El regreso a la Democracia.

Podemos afirmar, que esta escena marcó un cambio en la narrativa representada por el desfile. Tras una secuencia de carrozas, donde se mostraban los momentos más duros de la historia reciente (las dictaduras, las madres de plaza de mayo y la guerra de Malvinas) las cuales provocaron gran conmoción en la audiencia, La Vuelta a la Democracia dio un giro hacia un desenlace más “feliz” de estos trágicos sucesos. Esta

escena representó un festejo, tal como sucedió en el '83; reflejó un momento de alegría que emocionó tanto a los espectadores como a los mismos actores y organizadores.

La escena fue representada por la murga como *símbolo*. Símbolo en tanto no era una murga real, si bien estaba compuesta por murgueros, los mismos pertenecían a cinco agrupaciones diferentes (sumando un total de más de cuatrocientas personas de diferentes edades).

Especialmente se vio marcada una diferenciación entre aquellos que se dedicaban a la danza y aquellos otros encargados de la percusión. Los bailarines se ubicaban adelante; eran guiados por un primer murguero, quien flameaba una bandera nacional y que a la vez marcaba los momentos de avance; los integrantes de cada una de las agrupaciones se diferenciaban principalmente por sus trajes y los colores de los mismos- rojo y blanco, azul y blanco, violeta y rojo, amarillo y azul, rojo, blanco y verde-. Estos atuendos eran los que cada una de las murgas utiliza en sus actuaciones, caracterizados por levitas personalizadas con parches, sombreros de diferentes tipos, polleras cortas, pantalones, zapatillas deportivas, todo ello decorado con flecos, lentejuelas, bordados, medias rayadas, plumas y cintas de colores llamativos; asimismo, muchos de los bailarines contaban con silbatos, que acompañaban a la percusión. La vestimenta es importante ya que sirve para acentuar y potenciar la actuación.

Por otro lado, se pudo registrar la interacción con el público, mediante saludos hacia los espectadores y a través de la utilización de ciertos elementos tales como espuma, papel picado, globos y caramelos. Conjuntamente con los bailarines, observamos la presencia de ciertos personajes, también pertenecientes a la murga, pero que se distinguían: payasos con globos que realizaban trucos con pañuelos, malabaristas – juego con clavos luminosos y banderas de swing-, un monociclista, individuos con zancos y un hombre que manejaba una marioneta gigante de Carlos Gardel caricaturizado; también participaron tres transexuales, quienes simbolizaban que con el advenimiento de la democracia, se daba término al sometimiento por parte de los militares hacia esta minoría social.

Posteriormente desfilaban los percusionistas, quienes no vestían sus trajes usuales, sino una vestimenta confeccionada especialmente para el evento: chalecos de lentejuelas azules, camisa y pantalones blancos y un sombrero de tipo galera con los colores de la bandera argentina, también en lentejuelas. Los músicos se organizaban en el espacio según el instrumento que les correspondía; primero desfilaban quienes tocaban el bombo de murga (bombo con platillo) y posteriormente los encargados de repiques, redoblantes y surdos; algunos de estos instrumentos habían sido decorados con banderas argentinas y otro tipo de insignias. Es relevante señalar que los diferentes toques de murga y ceses musicales, marcaban el ritmo de la danza y de esta manera cumpliendo un rol metacomunicativo dando cuenta de los momentos de transición y en los que se cantaba “...*nunca más los militares*”.

Acompañando a la murga, notamos la presencia de un cordón lateral de gente que sostenía una soga, la cual delimitaba el largo del espacio a ocupar por la murga; entre los integrantes de éste se intercalaban otros individuos que sostenían una bandera

dividida en tres partes, formando la palabra “*democracia*” con los colores de la bandera argentina.

En un contexto más amplio podemos decir que, el espacio a utilizar en esta escena estaba marcado tanto en el principio como en el final, por la presencia de camiones con equipos de iluminación, el equipo técnico y el coordinador de la escena.

LOS ACTORES

En una charla llevada a cabo el jueves 17 de Junio, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dos de los invitados integrantes de la murga, destacaron la importancia de actuar en la escena de la vuelta de la democracia. Además del hecho de que haya sido representada por *murgueros de oficio*, se sumo la significación del fin del Proceso militar, ya que con su ocaso se puso fin también a la censura hacia las murgas.

Desde ese entonces los miembros de las agrupaciones murgueras continúan movilizándose para lograr reivindicaciones así como también reconocimiento por parte del Estado nacional; “nos dio fuerza para pelear por el carnaval” explica uno de los murgueros. Se observa entonces la manera en la cual su participación en el Desfile del Bicentenario sirvió a la murga como forma de abrir un nuevo espacio de negociación, un encuentro con el gobierno nacional a partir del cual lograron un cierto reconocimiento institucional, del que podrían continuar negociando el feriado de carnaval, para así conseguir un reconocimiento pleno. En el festejo del Bicentenario, se los consideró como “*artistas*”, motivo que llamó su atención ya que siempre han estado relegados, no han sido tomados en cuenta como artistas, y su arte ha ido frecuentemente desvalorizado; “estamos entre los dos mil artistas, nos reconocieron como artistas” relataron.

Por su parte, el director de Fuerza Bruta, sostiene la idea de que el público no sea mero espectador, sino que forme parte del evento de una forma participativa en el Desfile del Bicentenario, generando a su modo, un espacio para que los presentes se fundan en el festejo, “Un espacio donde el espectador se entregue, sabiendo que forma parte de un hecho artístico, que está adentro de una realidad paralela, etérea, bella, delirante y absolutamente más verdadera que la cotidiana”ⁱⁱ. En ese sentido Laura de Fuerza Bruta, afirma que “todos somos parte de lo mismo” y que el desfile “fue una fiesta popular” ya que el pueblo fue involucrado del show.

El público.

En la escena de la murga se reflejó la actuación del público a través de una *efervescencia colectiva* en términos de Durkheim. Se observó cómo durante esta escena la gente bailaba, saltaba, los niños buscaban espuma y pasaban las vallas para integrarse al carnaval, logrando también ser parte del show.

Una señora durante el transcurso de la escena hizo referencia a aquello que sintió en ese momento: *“esto me hace acordar a cuando asumió Alfonsín y ese día salimos todos a la calle a festejar, y fueron tres días de fiesta y felicidad”*. Esto refleja una de las posibles resignificaciones de la escena por parte del público.

Un diario de tirada local relata la actitud del público de la siguiente manera:

“Quienes sí dieron un ejemplo de convivencia son los cientos de miles que se volcaron a las calles del microcentro porteño para presenciar las disímiles actividades por el festejo del Bicentenario. Sin discrepancias, sin diferencias, con una ejemplar convivencia. Un hecho para destacar, pero que sin embargo no puede ser políticamente capitalizado por nadie.”ⁱⁱⁱ

A su vez durante todo el acto si bien se vieron ciertos grupos diferenciados (como por ejemplo ciertas agrupaciones de trabajadores o de militantes), se observó un clima festivo generalizado así como también el reconocimiento de los unos en los otros como miembros de un mismo ser, en términos de la argentinidad que los une.

Los medios.

Frente a un momento histórico de tal magnitud nacional, los medios optaron por no analizar ninguna escena en particular, sino brevemente tratar de incluir a todas ellas. Por su parte, la escena de la Murga fue considerada como cierre del desfile en la mayoría de los diarios *“El cierre fue a toda murga con la representación de la llegada de la democracia en el año 1983. La alegría contagió a los presentes de las personalidades del palco oficial y hasta Cristina Fernández se movió al ritmo de los redoblantes.”^{iv}* y *“El desfile cerró con murgas coreando un estribillo que cerraba con un “nunca más los militares.”^v*

Por otro lado, a nivel general la prensa gráfica no presentó opiniones negativas respecto a los festejos, con lo cual encontramos cierta concordancia con la narrativa oficial en referencia a la importancia de “lo nacional”.

El gobierno nacional.

A lo largo de los festejos por el bicentenario organizados por el gobierno nacional, nos atrevemos a afirmar que se observa una correlación entre el discurso político y las políticas de gobierno para con los festejos en general, y con el desfile de los doscientos años de historia en particular. Teniendo en cuenta que la tradición es selectiva y que las clases dirigentes en cada coyuntura hacen un recorte del pasado para lograr esa continuidad deseada entre el pasado, presente y futuro, se observa cómo la elección de las escenas responde a ello.

Partiendo de esta idea es posible sostener que la escena del regreso a la democracia, así como las anteriores a ella (Dictaduras, Abuelas, Malvinas) sostienen una estrecha relación con el discurso y la gestión de gobierno, la lucha por los DDHH, así como la

apelación a las cortes internacionales por el reconocimiento de las Islas Malvinas como argentinas, etc.

Asimismo, podemos pensar que la idea de que la representación de esta escena particular sea llevada a cabo por una murga responde al hecho de que se apunta a un festejo “popular”, en el cual el pueblo forme parte y se sienta representado. De esta manera, se ve cómo actúa el populismo político que plantea G. Canclini (1986), noción que puede atribuirse a los representantes estatales y a los medios, cuando sostienen que el evento fue *masivo*, permitiéndoles otorgar mayor legitimidad al evento.

POLITICAS E INDUSTRIAS CULTURALES

Es importante destacar el papel que tuvo la industria cultural en este evento en general y en la escena de la vuelta a la democracia específicamente. En este sentido podemos remarcar la utilización de bombos de distintos tipos, platillos, el manejo de luces que provenía de uno de los camiones; también se contaba con la presencia de elementos como espuma en aerosol, papel picado y la utilización de maquillajes, así como de vestimenta, en parte propia de cada murga, y en parte confeccionada para la ocasión.

“La Murga” en tanto escena, se dio como una unificación de murgas, es decir, sin tener en cuenta que se contaba con muchas murgas. De esta manera, presentó algunos aspectos que no eran característicos de la murga barrial, ya que algunas pautas fueron acordes a las imposiciones mismas de la industria cultural: el espacio a ocupar, el orden de las actuaciones, así como ausencias de aspectos que suelen resaltarse en la murga, como la fases de *apertura* y la *sátira*.

Consecuentemente, podemos decir que el evento responde a una política cultural que obedece a la lógica de las industrias culturales, ya que para su realización se utilizaron tecnologías altamente desarrolladas, que permitieron que cada una de las escenas haya podido ser realizada en un escenario particular, tal como fueron las calles de la ciudad porteña, así como también para que las mismas adquieran un alto realismo, y que el público las percibiera con todos sus sentidos. Esto último se pudo observar en la utilización de recursos tecnológicos que reprodujeron fenómenos climáticos y ambientales, tales como la nieve, la lluvia, truenos, bombas, etc.

Estas tecnologías e innovaciones que caracterizaron a las escenas permitieron la potenciación de todos los sentidos, con una predominancia de lo sonoro y visual, complementados por lo táctil, y en menor medida por lo olfativo y gustativo. Esto fue registrado y vivenciado por nosotros, por ejemplo en la escena de la “Inmigración” en la cual hubo fuertes recursos visuales y sonoros, encarnados en: el imponente barco; la música característica de cada país; las “sirenas” que corrían alrededor del barco; y la simulación de las olas. También la nieve en el “Cruce de los Andes”, la lluvia que nos mojó en “Madres y abuelas de plaza de mayo” y en “Malvinas”, el calor que sentimos por el fuego producido por la quema de la gigantesca réplica de la constitución y de las urnas electorales propias de la escena de la Dictadura, los truenos, las manzanas y

naranjas repartidas, el olor a asado, los papelitos de colores por el aire, entre muchos otros.

La industria cultural, puede entenderse como un mecanismo o una tendencia propia de las sociedades industrializadas, en las cuales la lógica de la producción industrial masiva es trasladada a la producción cultural, para que ésta misma sea realizada a una escala mucho mayor. Podemos sostener que el evento tuvo estas características, ya que el desarrollo tecnológico utilizado permitió que por primera vez una obra teatral pueda ser puesta en escena ante un público masivo y popular.

La noción de popular tiene diferentes acepciones dependiendo de los actores sociales que la ponga en funcionamiento. Siguiendo la categorización de García Canclini podemos encontrar tres sentidos que se le otorgan a éste término: en primer lugar, el utilizado por la disciplina folklórica, en el que lo popular es como lo propio del pueblo, las tradiciones entendidas como supervivencias. Otra es la concepción de los medios de comunicación que el filósofo describe como un desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aun al sustantivo abstracto popularidad” (García Canclini, 1986). De esta manera se hace referencia a lo popular, no como lo que el pueblo es o tiene, sino como algo que le es dado al pueblo; la aceptación por parte del mismo es lo que le da el carácter masivo. Por último se encuentra la concepción propia del Estado, el cual se esfuerza por modernizar la tradición y los valores del pueblo asumidos , y a su vez representarlos para convertirlos en fundamento del orden y el consenso y suscitar en los sectores populares una confianza de estar incluidos y reconocidos por él.

A nuestro entender estas categorizaciones de lo popular se vieron entremezcladas cuando cada uno de los agentes sociales categorizó a los Festejos del Bicentenario de “populares”.

En el caso del **gobierno nacional** se puede observar en la siguiente expresión de la presidente de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner: *“Queríamos un bicentenario de la gente. Un Bicentenario popular con el pueblo en las calles. [...] Agradezco el patriotismo, la alegría con que millones han salido a las calles a festejar, a reír, a compartir”*, a su vez, en la edición del 26 de mayo del diario oficial “El Argentino” en su versión online encontramos diferentes comentarios que dan cuenta de esto: *“La gente en la calle se adueña de la celebración...”*, *“El pueblo transformó el bicentenario en fiesta popular”*

En el caso de la **prensa**, se observa cuando se describe a los festejos en general, como al desfile en particular. *“La celebración por los 200 años de la Argentina fue una fiesta popular, como no se recuerda en la historia del país. Sin distinciones ni banderías...”*^{vi}. Otros ejemplos pueden ser los del diario Pagina 12 que en diferentes secciones encontramos: *“El impactante desfile del Bicentenario a cargo de Fuerza Bruta destacó la participación popular en los 200 años de historia”* y *“Todo es historia, en versión multitudinaria”*, el primer extracto corresponde a la nota de tapa y el segundo a una nota del cuerpo principal del periódico.^{vii}

Como ya mencionamos, teniendo en cuenta a los **artístas** del desfile registramos comentarios tales como que “*fue una fiesta popular*”, popular en el sentido de que participó la gente, así como en el hecho de que hubo una gran cantidad de espectadores.

Por último, el **público** utilizó el adjetivo popular para referirse al evento como una gran “participación” de la gente común, percibida no como una fiesta *para* el pueblo, sino que fue una fiesta *del* pueblo.

CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusión, se puede sostener que en el desfile del bicentenario, así como en los festejos en general, se observó un intento de devolver al pueblo el festejo patrio que alguna vez le fue propio.

Los festejos patrios en sus inicios fueron festividades populares, celebraciones en las que se salía a las calles, donde había juegos, circos y conciertos. A fines del siglo XIX, el Estado incluyó las celebraciones patrióticas en su vasto proyecto de construcción de la nacionalidad y éstas fueron asociadas a los actos escolares y desfiles militares. Durante el siglo XX lo patriótico se alejó de lo festivo para acercarse a lo opresivo, envuelto en un discurso extremadamente nacionalista, autoritario y belicista. Con el fin de los golpes de estado y el regreso a la democracia parecía ser que lo patriótico se reencontraba con lo festivo, aunque con el tiempo los festejos nacionales perdieron aquel carácter, para ser reemplazado por un mero feriado.

Este devolverle al pueblo las actividades que alguna vez le fueron propios puede ser visto como un mecanismo propio que tiene la hegemonía de las clases dominantes para asegurar la posición de éstas últimas. De esta manera se destaca el rol que tienen los *intelectuales orgánicos*, en el sentido gramsciano –como el caso del historiador Felipe Pigna, entre otros- para asegurar el manteniemento de las clases dominantes en el poder. Así como también los usos que éstos intelectuales realizaron sobre el uso de lo “*popular*” a la hora de categorizar el evento – como es el caso de los medios de comunicación. O también el destacar la participación de los artistas en todo este proceso, ya que Fuerza Bruta, en tanto grupo de teatro experimental under y “popular” ayudó a darle mas “popularidad” al evento.

En las celebraciones por el bicentenario se apreció una atmosfera de festividad, la cual se entiende-al menos en parte- como preconcebida. A su vez, en este festejo registró cómo el evento particular resaltó mucho más la figura del pueblo, el papel de éste en el festejo, así como su importancia en la tradición y la historia: en éstas no se vieron resaltadas las figuras heroicas de los próceres, sino que se atribuyó mayor importancia al lugar que el pueblo tuvo en cada uno de los acontecimientos históricos retratados.

Asimismo, es preciso tener en cuenta el carácter emergente de este desfile. La propuesta de que el evento sea realizado por un director de teatro under y alternativo marcó la particularidad y la “innovación” con las cuales se caracterizó a este desfile. A pesar de que se esperaba la reacción del público y su manifestación en el festejo como

un actor más, lo emergente fue claramente un elemento destacado; por este concepto se entiende “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. [...] emergente antes que simplemente nuevo” (Williams, 1982:145,146). Si bien toda actuación tiene su cuota de emergencia, también se entretiene con lo residual, así como con lo innovador, ya que eso nuevo que se gesta retoma formas del pasado que son resignificadas, reestructuradas, dándole a la totalidad un nuevo carácter.

Finalmente, consideramos relevante destacar que este evento, como toda actuación cultural, se considera *metacultural*, en el sentido de que la propia cultura es objetivada y puesta en escena ante una audiencia; ello permite tanto a ésta última como a los actores, una aproximación *reflexiva*, la cual tomó cuerpo a lo largo de este trabajo, en las interpretaciones de los agentes sociales analizados.

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA

Bauman, R (1992): *Performance*. En: Bauman, R (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, Nueva York Oxford, Oxford University Press,.

Bauman, R (1997): *Verbal Art as Performance*. *American Anthropologist* volumen 77. New York: Oxford University Press.

Briggs, Ch y. Bauman, R: *Género, intertextualidad y poder social*. *Revista de Investigaciones Folclóricas* N° 11, 78-108., Buenos Aires.

Bertoni, L (1992) *Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891*. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* dr. E. Ravignani. Tercera Serie, 5. Buenos Aires.

García Canclini, N (1986): *¿Reconstruir lo popular?*. En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* 3, México

Stoeltje, B y Bauman, R (1988) *The Semiotics of Folkloric Performance*. En: Thomas Sebeok y Jean Uniker-Sebeok (eds.) *The Semiotic Web*, Berlín-Nueva York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Teixera Coelho, J (1992) *¿Qué es una industria cultural?*. México: Siglo XXI

Turner, V (1975). *Dramas sociales y metáforas rituales*. En: *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press.

Williams, R (1982): *La hegemonía*. En: *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Buenos Aires, Paidós.

NOTAS

- ⁱ Extraído de la versión online del diario El Argentino del día 30 de mayo de 2010 (nota: “Carrozas de fuego”)
- ⁱⁱ Extracto de una entrevista realizada a Diqui James en el sitio web www.alternivateatral.com
- ⁱⁱⁱ Diario “LA CALLE de Concepción del Uruguay”, Miércoles 26 de mayo de 2010.
- ^{iv} Diario “La Capital”, Mar del Plata, Miércoles 26 de Mayo de 2010
- ^v Diario “Página 12”, suplemento especial “El Bicentenario”, Miércoles 26 de Mayo de 2010
- ^{vi} Suplemento Clarín “1810-210 El Bicentenario de la gente”, domingo 30 de mayo de 2010.
- ^{vii} Extraído de diario Página 12 del miércoles 26 de mayo de 2010.