

Los invitados a la fiesta. Las formas de la teatralidad en las celebraciones patrias argentinas[1]

Liliana B. López (UNA)

RESUMEN

La investigación que se expondrá tiene como objetivo reflexionar sobre las representaciones de la idea de patria en Argentina a partir del estudio y análisis de tres instancias temporales en las que se celebraron las efemérides de la Revolución de Mayo de 1810. Ese acontecimiento se conmemora como la primera fase del proceso de emancipación respecto de España y, desde el punto de vista simbólico es la fecha más importante para el país. El abordaje propuesto será metodológicamente interdisciplinario, ya que contempla aspectos antropológicos, legislativos, históricos, sociales, políticos y teatrales. Respecto del último aspecto, consideraremos la teatralidad en los sentidos propuestos por Josette Féral (2003), quien distingue por un lado la teatralidad propia del teatro como práctica estética y por otro la teatralidad fuera del teatro, que es posible localizar en la vida cotidiana, en la fiesta y en el ritual. Siguiendo esta línea de lectura, el sociólogo y antropólogo Georges Balandier (1994) nos aportará una mirada crítica sobre el poder y lo político a partir de las manifestaciones celebratorias y Tzvetan Todorov (2012) el enfoque sobre la alteridad en su estudio sobre la conquista de América. Consideraremos también los aspectos patrimoniales y legislativos respecto de los festejos populares, a partir de la reciente ley de Patrimonio Cultural Inmaterial sancionada por la UNESCO y sus derivaciones locales.

PALABRAS CLAVE

Efemérides-Ritual-Teatralidad-Interdisciplinario

SUMMARY

The research that will be presented aims to reflect on the representations of the idea of "homeland" in Argentina from the study and analysis of three temporal instances in which the ephemerides of the May Revolution of 1810 were celebrated. This event is commemorated as the first phase of the emancipation process with respect to Spain and, from the symbolic point of view, is the most important date for the country. The proposed approach will be methodologically interdisciplinary, since it contemplates anthropological, legislative, historical, social, political and theatrical aspects. Regarding the last aspect, we will consider the theatricality in the senses proposed by Josette Féral (2003), who distinguishes on the one hand the theater's own theatricality as an aesthetic practice and on the other the theatricality outside the theater, which is possible to locate in everyday life, in the party and in the ritual. Following this line of reading, the sociologist and anthropologist Georges Balandier (1994) will give us a critical look at power and politics from the celebrations and Tzvetan Todorov (2012) the focus on alterity in his study on the conquest of America. We will also consider the patrimonial and legislative aspects regarding popular festivities, based on the recent Law of Intangible Cultural Heritage sanctioned by UNESCO and its local derivations.

KEYWORDS

Ephemerides. Ritual. Theatricality. Interdisciplinary

Primer escenario: las fiestas mayas en el siglo XIX

Desde el punto de vista historiográfico, a los efectos de establecer una periodización *ad hoc*, planteamos un criterio cronológico posible en el que señalamos un período inicial relativamente difuso (desde 1810 hasta mediados del siglo XIX) y dos momentos puntuales, mayo de 1910 (Primer Centenario) y mayo de 2010 (Segundo Centenario). Caracterizaremos a los tres momentos como "escenarios", en la medida en que el criterio de lectura pondrá énfasis en la dimensión teatral, en los sentidos recién señalados.

En la República Argentina se han instaurado dos efemérides que se consideran fiestas patrias: las fiestas mayas y las julias. El rigor del discurso historicista otorga mayor importancia a la segunda, cuyo centro resulta el 9 de julio en el que se conmemora la Declaración de la Independencia realizada en un Congreso en la provincia de Tucumán en el año 1816. De allí que se suele decir que la Nación Argentina tiene "dos cumpleaños". En términos comparativos, la tradición cultural fue consolidando a través del tiempo el 25 de mayo como la efeméride de mayor relevancia, día puntual en el que se celebra la Revolución de Mayo, aunque se comience con los festejos varios días antes.

Sin embargo, el relato historiográfico reciente desmitifica la existencia de una intencionalidad emancipatoria en los sucesos de mayo de 1810. El historiador Oscar Terán cuestiona la afirmación que otorgaba a las ideas de la Ilustración en el Río de la Plata (y en Hispanoamérica en general) un rol de "antecedente" de la Revolución de Mayo, ya que en ese movimiento "(...) no se encuentran gérmenes de rupturas ni revolucionarias ni independentistas. (2010: 18):

"Es preciso subrayar entonces que no existe en el Río de la Plata un proyecto encarnado en grupos económicos, sociales y con asistencia intelectual que esté organizando un movimiento independentista antes del derrumbe final de la Junta de Sevilla en 1810. Esto no implica que no hubiese fricciones o contradicciones entre españoles y criollos, o que no hubiese cierto sentimiento de diferenciación entre un "nosotros" y un "ellos". Pero no se comprueba el surgimiento de un grupo que oficie como sujeto social, político e intelectual que esté propiciando una ruptura con la Corona" [2]. (2010: 21)

Las investigaciones recientes han demostrado que no hubo funciones en el único edificio teatral de Buenos Aires, denominado Coliseo o Casa Provisional de Comedias. La reapertura de ese espacio se produjo ese mismo año, al levantarse la clausura que comenzó en 1806 durante las Invasiones Inglesas.

En 1811 se decretó que se festeje el 25 de mayo como aniversario de la Revolución y -de allí en adelante- el centro nodal de los festejos será la plaza pública.

La actual Plaza de Mayo ha sido desde el siglo XIX un espacio articulador de la expresión social, tanto festiva como de protesta; en la época colonial se la denominaba Plaza Mayor y a partir de las Invasiones Inglesas (1806-1807), Plaza de la Victoria. Alrededor de ésta se concentraba el poder político, económico, judicial y militar de la ciudad; por ejemplo, la antigua Aduana Taylor -actualmente funciona como museo ubicado debajo de la actual sede del gobierno nacional-, el Cabildo, la antigua Catedral y una parte de los cuarteles. En ella se realizaban las ejecuciones públicas, un acto de teatralización de la muerte con propósito ejemplificador[3].

En 1812 se destinaron fondos para estos festejos durante las noches del 24 y 25. Las fiestas se extendían hasta el 31, con una corrida de toros como cierre. Las familias importantes festejaban en sus propias casas y era costumbre que se acercaran a la puerta los ciudadanos menos favorecidos socialmente, en el contexto de una sociedad fuertemente jerarquizada y desigual. Lo que se entendía por "plebe" o "populacho" eran todos los no blancos (negros, pardos, trigueños), los esclavos, pero también los blancos que desempeñaban trabajos poco calificados, como por ejemplo los artesanos y los mendigos.

Mónica Lacarrieu señala que la función de celebración de las fiestas cívicas era un intento de integrar a la causa revolucionaria a la población antes marginal. En cuanto a la forma y el contenido de la fiesta, sostiene que las fiestas mayas "son una continuidad de las celebraciones de la tradición colonial-barroca de los festejos urbanos: procesiones, mascaradas, desfiles, celebraciones, entierros, canonizaciones y otras fiestas religiosas" y que "la utilización

de todo tipo de recursos escenográficos remiten a los del período colonial: arcos vegetales, luminarias, escenarios desmontables, toda una gama de decoraciones efímeras que se aplican superpuestas al espacio real por algunas horas". (2009: 40, 41).

Georges Balandier analiza las efemérides similares en distintas ciudades del mundo (el Zócalo en México, la Plaza Roja en Moscú, la Bastilla en Francia) afirmando que "(...) se trata de teatros en los que la sociedad "oficial" se produce, y en los que, al contrario, la protesta popular se "manifiesta". La topografía simbólica de una gran ciudad es una topografía social y política". (1994: 26).

En esa celebración inaugural en 1811 se suspendió el paseo del Real Estandarte y en las celebraciones de 1813 (las más revolucionarias, acorde a la Asamblea) muchos ciudadanos lucieron un gorro frigio en homenaje a la Revolución Francesa de 1789. Surgió un repertorio de canciones de tono antihispánico y se quemaron los instrumentos de tortura. También en 1813 se decretó que las Fiestas Mayas se celebren en todo el territorio.

A pesar de todo esto, Lacarrieu se pregunta:

¿Por qué la ciudad de Buenos Aires ha sido cristalizada en los imaginarios sociales locales y extranjeros como metrópolis no-festiva? ¿En qué hito(s) de su historia se ancla la oclusión e invisibilización de las fiestas, celebraciones, conmemoraciones, religiosas católicas y/o militarizadas desde que la ciudad entra en la historia legítima y legitimada? (2009: 40, 41)

Para discutir este imaginario con datos concretos, veremos que en 1822 ya se estableció un orden ceremonial con espacios predeterminados para las autoridades civiles, militares y eclesiásticas. En las décadas siguientes, era costumbre adosar mensajes a los monumentos y paredes, de orden político, por ejemplo, "Los unitarios mancharon la historia". Durante la época de Juan Manuel de Rosas se instituyó el 9 de julio como la segunda fiesta cívica (Fiesta Julia o Juliana) y a los colores celeste y blanco se agregó el rojo de la Federación. Durante su gobierno se levantaron las prohibiciones a los candombes (bailes populares de los negros) e incluso se los instó a bailar en la Plaza de la Victoria, así como la quema de muñecos (la quema de Judas) generando un gran enojo de los sectores unitarios.

Algunos datos encontrados sobre los que participaban de estas fiestas indican que, en primer término, lo hacían las "familias patricias" y "los jóvenes de las familias más respetables de la ciudad"; a pesar de ello, el tipo de entretenimientos y juegos permite deducir que la participación festiva se ampliaba a casi toda la población: los buscapiés, el palo enjabonado, calesitas, rompecabezas. En los festejos de 1864 se realizó una elevación de globos.

El carácter mágico de la luz proveniente de los fuegos artificiales y de los globos, reunía, atraía y fascinaba a todos los miembros de la comunidad, con la momentánea ilusión de dominio de la naturaleza que la fiesta le proporcionaba. Las funciones mayas, con sus fuegos de artificio y luminarias, constituían la máxima apoteosis visual de lo lúdico a nivel colectivo. El mundo emblemático de las máquinas pirotécnicas y de las falsas arquitecturas efímeras cobraba una superrealidad metafísica y lírica en el momento clave de la noche. Al fin de ella, se "restablecería" el orden urbano. (2004: 8)

Mientras duraba la fiesta, los espacios públicos se convertían en ámbitos de sociabilidad donde se daba la conjunción de los dos mundos. En la ciudad criolla todos los estamentos sociales –urbanos y rurales– eran partícipes-espectadores de los diversos momentos de la fiesta popular, que transcurría en espacios simbólicos diferenciados, ya fueran centrales, como la Plaza de la Victoria, o periféricos, como el Bajo, o Retiro.

La Plaza de la Victoria era 'otra plaza' al engalanarse para la fiesta patria. Se producía, entonces, una cualificación temporaria del ámbito: era puesta de relieve, el lugar se señalaba y circunscribía mediante el uso de arquitecturas ficticias. Allí la gente "decente" perteneciente a la ciudad se convertía en la principal protagonista, mientras los sectores populares, tanto urbanos como rurales, participaban en los divertimentos o eran meros espectadores de los actos cívicos (de carácter más solemne) organizados por los primeros.

Paralelamente, la periferia nucleaba las actividades festivas relacionadas con el mundo rural. Allí los pobladores del campo demostraban las habilidades inherentes a su condición corriendo carreras de caballos de parejas (llamadas "cuadreras") y de sortija (denominadas "cañas"). La gente acomodada de la ciudad se trasladaba, entonces, a estas zonas periféricas para admirar las destrezas tradicionales de ese otro mundo. (Gimarey, María; Costa, María Eugeniay Milazzo, Gisella (2005).

Hacia el año 1870, Jean Francois Blondín, el mundialmente famoso equilibrista, cruzó la Plaza de la Victoria sobre un alambre tendido a gran altura en el que lucía sus proezas.

Como en toda fiesta popular, el espacio público se convierte en un ámbito de sociabilidad y la Plaza de la Victoria era "otra plaza" al engalanarse para la fiesta patria; el espacio se demarcaba mediante el uso de arquitecturas ficticias. Allí la gente "decente" perteneciente a la ciudad se convertía en la principal protagonista, mientras los sectores populares, tanto urbanos como rurales, participaban en los divertimentos o eran meros espectadores de los actos cívicos (de carácter más solemne) organizados por los primeros (Gimarey, Costa y Milazzo: 2005).

Es posible observar esta descripción a través de las litografías de la época. Por ejemplo, en las de Charles Henry Pellegrini, "Fiesta Mayor" y "El Retiro", ambas fechadas en 1841.

En los márgenes de la ciudad se realizaban fiestas relacionadas con el mundo rural. En ellas los pobladores del campo demostraban las habilidades inherentes a su condición corriendo carreras de caballos de parejas (llamadas "cuadreras") y de sortija (denominadas "cañas"). La gente acomodada de la ciudad se trasladaba, entonces, a estas zonas periféricas para admirar las destrezas tradicionales de ese otro espacio.

¿Qué ocurría, en paralelo, con la teatralidad propia del teatro? La impronta colectiva del arte teatral lo convierte en una práctica permeable y sensible al entorno en el que se despliega. El teatro argentino lo ha sido en grado sumo, desde el inicio de sus actividades. Con pocos años de existencia interrumpida durante los epígonos coloniales, se sumó a la causa criolla con más apasionamiento que medios materiales para lograr su objetivo. El ingenio de los actores suplió la carencia de una dramaturgia local acorde a las nuevas circunstancias, mediante la adaptación de obras luego de la reapertura del Coliseo. Así, la tragedia *Roma libre*, de Vittorio Alfieri, inflamaba al público y a los mismos actores con sus alusiones a la libertad y el desprecio por la monarquía. A partir de 1812, siempre a instancias del actor, traductor y adaptador Ambrosio Morante, los sucesos de Mayo y las luchas por la independencia tendrían un homenaje escénico permanente, precedido por elementos paratextuales, como la ejecución de la *Marcha Patriótica* (el Himno Nacional) al comienzo de cada función, y otros emblemas patrios.

En julio de 1812 el gobierno -bajo la forma de un Triunvirato- había ordenado que todos los espectáculos teatrales comenzaran con la entonación de la *Marcha Patriótica*, mediante la siguiente resolución:

"(...) en todos los espectáculos se entone al principio de ellos, con la dignidad que corresponde la marcha de la patria, debiendo en el entretanto permanecer los concurrentes en pie y destacados." [4]

En ese año, Morante presentó una alegoría de su autoría titulada *El 25 de Mayo*, entre otras piezas que pueden calificarse como "apropósitos patrióticos". Mediante ellas los acontecimientos centrales de la campaña libertadora encabezada por San Martín tuvieron visibilidad desde la escena hacia la sociedad, un proceso comunicacional que se acentuó a partir de la declaración de la Independencia en 1816.

Segundo escenario: el Primer Centenario

Hacia 1880 los periódicos daban cuenta de la falta de entusiasmo de la población ante las fechas patrias, y desde el estado se intentó revertir esta situación, no solamente para incluir a las nuevas generaciones de criollos, sino también a los inmigrantes. La multiplicación de escuelas públicas, los cambios en los programas de estudio, la creación del Museo Histórico Nacional (1889), los monumentos en honor a los próceres (la creación del panteón nacional) e incluso la remodelación de la actual Plaza de Mayo fueron una batería de medidas propiciadas desde el Estado para reinstaurar el sentido de las fiestas patrias. Alrededor de 1910 la ciudad de Buenos Aires se había transformado de manera radical, como parte del proyecto de convertirla en una ciudad europea. Para la élite liberal, la efeméride del primer centenario de mayo era una oportunidad de mostrar al mundo que Argentina no sólo era un país

agroexportador al que se denominaba "el granero del mundo", sino que además estaba a la altura de las grandes capitales europeas en materia arquitectónica y cultural.

En febrero de 1909 el Congreso sancionó la Ley 6.286 sobre la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo. En 1910 era presidente Roque Sáenz Peña, pero al poco tiempo se declaró el estado de sitio y asumió la presidencia José Figueroa Alcorta. Los festejos comenzaron el 21 de mayo, bajo estrictas medidas de seguridad ante las amenazas de sabotaje de los grupos anarquistas. La Ley de Residencia era uno de los puntos centrales del conflicto, por el que el primer Centenario advino a una sociedad plena de debates de orden político.

En esas circunstancias, el sistema teatral se encontraba fortalecido y diversificado. Si la década que terminaba ese año se señalaría como la "Época de oro del teatro nacional", una expresión motivada por la dramaturgia de Roberto Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère, el panorama escénico abarcaba un espectro mucho más amplio que estos tres escritores de registro culto. La revista y el sainete criollo, junto al teatro gauchesco, atraían al ya numeroso público popular, en una ciudad que veía aumentar el número de salas teatrales en forma vertiginosa. Perteneciente al registro culto, Martín Coronado estrenó el drama en verso titulado *1810*, por la compañía Pablo Podestá en el teatro Apolo el 23 de abril de 1910. El crítico de *La Nación* consignaba que "arrebato de entusiasmo patriótico a la sala". La naciente y popular revista criolla también dijo presente el 16 de mayo de 1910, con el debut de *El Centenario* (revista literaria, satírica y musical), de Camilo Vidal y Enrique Cheli, por la compañía Podestá-Vittone.

Sin embargo, la conflictividad social crecía desde el año anterior, siendo algunos de sus hitos, la masacre de los obreros del 1º de mayo de 1909, seguida por la huelga de los inquilinos y los desalojos masivos encabezados por el jefe de policía Ramón Falcón; el atentado que terminó con su vida en noviembre de ese mismo año, atribuido al militante anarquista Simón Radowitzky, y la reacción "nacionalista" posterior.

Ante los festejos, los anarquistas habían intentado una huelga general; el diario de izquierda *La Protesta* caracterizó las celebraciones como "las juergas de la República, derroche en los de arriba y hambre en los de abajo".

Ese mismo año moría Florencio Sánchez en Milán, y Armando Discépolo debutaba como autor teatral con el drama *Entre el hierro*, entre una cartelera en la que también estrenaban numerosos autores extranjeros, como Novelli o Zaccoppi.

Llegaron personalidades ilustres, como el político Georges Clemenceau, el científico italiano Guglielmo Marconi, el presidente de Chile, Pedro Montt y una afamada actriz, Jacinta Pezzana, con la función de dirigir el Teatro Nacional Norte, donde, entre otras piezas, estrenó *Teresa Raquin*, de Zola. Pero la visitante más esperada fue **la Infanta Isabel de Borbón, tía del Rey de España Alfonso XIII, a quien se le hicieron varios homenajes en la ciudad y en estancias de la provincia de Buenos Aires, tal como lo registran las fotografías.**

Dos episodios de signo político opuesto ensombrecieron los festejos y ambos están relacionados con el teatro.

El primer episodio violento ocurrió el 4 de mayo de 1910. El Intendente Manuel J. Güiraldes -que además presidía la Comisión de Festejos- destinó fondos para la instalación de una carpa gigante y nueva en la intersección de las calles Florida y Córdoba, con el objetivo de que el célebre payaso Frank Brown ofreciera su espectáculo en forma gratuita a sectores populares. El diario *La Prensacriticó* duramente la idea, alegando que tanto la carpa -a la que tildó de "adefesio indigno de una ciudad moderna"- como por la certeza de que el público asistente iría con ropa inadecuada "que causaría mala impresión a los visitantes extranjeros". El resultado de esta campaña mediática fue que un grupo de jóvenes de clase alta vestidos de frac o smoking al grito de "¡Viva la Patria!" incendió las instalaciones del circo con varios bidones de combustible. Más tarde, impidieron el trabajo de los bomberos, por lo que la destrucción fue total.

Al día siguiente, *La Prensatitulaba* la noticia "Caso de Justicia Popular: incendio de la carpa de Frank Brown". En la nota consigna que recorrieron la calle Florida con trozos de madera y zinc como trofeos, dejando algunos de ellos en la misma puerta del diario. Frank Brown declaró que pese a todo estaba feliz por haber salvado a todos los animales al no haberlos llevado ese día. Seibel (2012: 101).

La revista satírica *PBT* publicó en la tapa del N° 286 una caricatura de J. Olivella en la que se ve a Frank Brown sobre el fondo del Congreso Nacional y el circo incendiado, con la leyenda en jerga Inglés-español "Respetable público, habrá sirco a pesar del insendia. Si una porta se sierra, siento se abren". Hará juicio al Estado, pero en 1919 la sentencia resultó desfavorable.

El segundo fue un atentado realizado en el nuevo Teatro Colón, inaugurado hacía apenas dos años. Todavía en el marco de los festejos del Centenario, el domingo 25 de junio de 1910 se representaba la ópera *Manon* de Jules Massenet, cuando es arrojada una bomba desde el sector alto -denominado "Paraíso" hacia el centro de las butacas, dejando un saldo de varios heridos graves y otros tantos con heridas menores. La alarma se extendió rápidamente hacia los otros teatros, que suspendieron las funciones. **El Teatro Colón, inaugurado hacía poco tiempo, era uno de los símbolos más emblemáticos de los festejos.** Se ofreció una suma elevada de dinero como recompensa para quien delatara a los autores del atentado, pero el caso nunca fue resuelto.

En suma, si bien el teatro porteño había adquirido un grado de desarrollo más que importante en términos cuantitativos y cualitativos, la celebración del Centenario fue restrictiva en casi todos los órdenes, opacando la participación pública en las salas teatrales y en las calles de la ciudad.

Tercer escenario: el Bicentenario

El siglo XXI comenzó en Argentina con una profunda crisis política y económica, que afectó a todos los sectores y actividades. El teatro, por su modo de producción y circulación, fue una de las prácticas culturales que resultó más perjudicada por los acontecimientos de 2001; dos años más tarde, un incendio en la sala República de Cromagnon dejó un saldo de 194 jóvenes muertos durante un recital de rock.

Estos acontecimientos acentuaron las dificultades, especialmente para la escena independiente. Sin embargo, en forma lenta pero ineluctable, cada vez más espectadores se volcaron a las salas, grandes o pequeñas, generando un efecto de retroalimentación que continúa hasta hoy. Ya sea por la necesidad de encontrarse con el otro sin mediaciones tecnológicas; ya sea por el deseo de participar de algo diverso y menos deglutido de lo que ofrecen los medios masivos, el público sostuvo la actividad teatral. Por las razones que fueren, el fenómeno resulta innegable y el panorama teatral en Buenos Aires ofrece múltiples propuestas, de las más variadas estéticas y diversidad formal. En este contexto, el Bicentenario sumó a su celebración las nuevas tecnologías y el arte teatral fue protagonista a través del espectáculo callejero realizado por el grupo *Fuerza Bruta*.

Por la magnitud del suceso y la enorme concurrencia, se acercó mucho más a los comienzos de las celebraciones de la efeméride de Mayo: recuperar el espacio público, convertir las calles en gigantescos escenarios dio como resultado una gran fiesta popular.

Fue un evento inédito que generó dispares interpretaciones en distintos medios; las más interesantes provinieron de intelectuales -Horacio González, Eduardo Grüner, Ricardo Foster- que centraron la reflexión en aspectos políticos y sociológicos.

Horacio González en su relato introdujo categorías estéticas y específicamente teatrales: "Una muestra de arte industrial", "Arte basado en el esfuerzo muscular y la coreografía aérea"; "modelo narrativo que fusionó espacios abiertos y urbanos y dramaturgia situacionista"; "realismo pedagógico de calle, con destellos brechtianos y escenarios arquitectónicos geométricos"; y "Herederos del circo, de la televisión y de la plaza medieval, este teatro posvanguardista vive de crear pequeñas miniaturas emotivas con utilerías de dimensiones portuarias e ingeniería de precisión", son algunas de las frases que hemos recortado de su artículo^[5].

El marco desde el cual fue leído el evento fue predominantemente político, aún en el caso de un teatrista, el dramaturgo y director Rafael Spregelburd:

"Pero al día siguiente, con la calle aún sucia de retro-rave, noté que la primera triunfadora de la batalla simbólica era la clase política"^[6].

Para el suplemento cultural de *Clarín*, diario opositor al gobierno de ese momento, el espectáculo brindado por Fuerza Bruta quedó subsumido en una nota general sobre los festejos, a cargo de un escritor extranjero; curiosamente, escribió la nota como si fuera una crónica del pasado^[7]. Estas dos

circunstancias (ser extranjero, hecho que resalta varias veces y escribir como si todo hubiera sucedido hace tiempo) parecen buscar un “efecto de distanciamiento”, que finalmente fracasa:

Y sentí el extraño nerviosismo de descubrir que puede haber una cosa más peligrosa que el nacionalismo: el nacionalismo por un país que no es el tuyo.

Entre estas lecturas no específicamente teatrales hubo una que apareció en el suplemento Rural del diario *Clarín* firmada por un representante del sector agropecuario, quien se quejó amargamente por la supuesta omisión del campo en el desfile^[8]:

"Sin ninguna alusión al talento de los artistas, el festejo del Bicentenario dejó un mensaje que tiene que ver con la fuerza bruta, y la actividad agropecuaria de hoy no se tuvo en cuenta, ni por lo que hizo, ni por lo que hace, ni por lo que puede hacer. En una obra de teatro se puede sugerir cualquier historia; en una celebración de un nuevo centenario, no."

Es preciso aclarar que el sector agropecuario tuvo una carroza que lo representaba mediante una estética cercana al realismo costumbrista, digna de una escena del teatro gauchesco rioplatense del siglo XIX. Esta carroza fue la menos representativa de los procedimientos del grupo Fuerza bruta, que los mostró con creces en las escenas dedicadas a las Madres de Plaza de Mayo, la industria y las crisis económicas.

La modalidad del desfile de calle o de “carrozas” –en realidad, camiones o enormes dispositivos mecánicos- remite, por un lado, al tradicional desfile militar de las fiestas patrias, pero también a los carros medievales ingleses.

El espacio urbano fue recorrido por las carrozas, que repitieron la escena varias veces, para que pudiera ser observada por la mayor parte de los concurrentes. Sumado a este dispositivo que tiene un origen teatral, cada escena también lo era en sí misma, un hecho que pasó prácticamente inadvertido para la crítica de medios.

Los cálculos estimaron que hubo más de dos millones de personas entre los concurrentes, solo en la ciudad de Buenos Aires. El evento se replicó en otras ciudades de Argentina.

La República Argentina aprobó en 2006, a través de la Ley Nacional 26.118 sancionada por el Congreso de la Nación, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, la misma que entró en vigencia el 9 de noviembre de 2006.

La Ley de Patrimonio Cultural Inmaterial de Argentina (2006), incluye -entre muchas otras manifestaciones- :

"Fiestas y rituales cívico-patrióticos. Incluyen el 25 de mayo mas no el festejo oficial sino el que realiza una Feria Criolla del barrio de Mataderos, o el Día de la Reconquista, que no lleva más de tres años de celebración. También el Día de la Tradición, con una historia de más de sesenta años en el país."(2008: 36)

Retomaremos otro de los interrogantes planteados por Lacarrieu (2009: 41) que resulta de gran interés para nuestro enfoque:

"¿Qué lugar cabe al estado y el poder que de él se deriva en la impostación de ciertas manifestaciones y en el ocultamiento de otras y de los grupos invitados con ellas? "

Hemos visto como cada uno de los tres escenarios incluyó tanto como excluyó a diversos sectores sociales. En el último caso, así fue percibido por un sector, aunque su percepción no responde a la realidad de los hechos. También hemos visto que en el siglo XIX algunas de las inclusiones fueron interesadas, para poder integrar a esos grupos a la causa emancipadora.

Las relaciones de alteridad han quedado expuestas en cada fiesta celebrada, mediante las disposiciones espaciales, a través de la elección del carácter de las actividades y de los contenidos.

Las representaciones analizadas responden a construcciones simbólicas preexistentes, que encuentran en las celebraciones un espacio y un tiempo para su exposición. Así como el teatro y la teatralidad mediante la exhibición suelen ofrecer soluciones ficcionales a una conflictividad del orden social, las fiestas patrias dejan al desnudo los imaginarios de inclusión y exclusión. Quizá el estado -más allá de cualquier tendencia de los gobernantes- debería hacerse cargo de su rol como garante de la representación de la diversidad que nos constituye.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, (2009) *Lo celebratorio y lo festivo 1810/1910/2010. La construcción de la Nación a través de lo ritual*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- AAVV, (2008) *Estado del arte del patrimonio cultural inmaterial*. Cusco: Centro Regional para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de América Latina.
- Balandier, Georges (1994) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós Studio.
- Castagnino, Raúl, (1960) *Milicia literaria de Mayo*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Costa, M.E., Guimarey, M., Milazzo, G. y Rádice, G. (2004) "Las funciones porteñas posrevolucionarias y la representación de una nueva identidad", en *Actas de las Jornadas de Historia del Arte Argentino*, La Plata.
- Féral, Josette. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/ UBA.
- Gutiérrez, Juan María (1960) *Estudios histórico-literarios*. Buenos Aires, Estrada.
- López, Liliana (2010) “Teatro, cultura y sociedad en el Bicentenario”, ponencia seleccionada por el III Congreso Argentino de Cultura, provincia de San Juan (septiembre de 2010) En *Aportes para la discusión*, publicación en CD y página web del Ministerio de Cultura de la Nación.
- López, Liliana (2010) “Problemas de metacrítica: los discursos sobre teatro en la era digital”, ponencia presentada en la III Jornada Latino-Americana de Estudios Teatrales, en formato CD, Blumenau, Brasil. FURB/ UDESC.
- López, Liliana (2010) Dossier Bicentenario, en el site del IUNA, “Teatro argentino y sociedad” (www.una.edu.ar) <http://www.una.edu.ar/noticias/804-teatro-argentino-y-sociedad>
- Seibel, Beatriz (2012) *Vida de circo. Rosita de La Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Terán, Oscar (2010) *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales (1810-1980)* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Todorov, Tzvetan. (2012), *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torre, Alfredo, Molteni, Jorge, Pereyra, Elvira, (2009) *Patrimonio cultural inmaterial : conceptualización, estudio de casos, legislación y virtualidad*. La Plata: Dirección Provincial de Patrimonio Cultural CEPEI.
- Urquiza Almandoz, O.F. (1972) *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica 1810-1820*, Buenos Aires, EUDEBA.

NOTAS

[1] El presente trabajo es una versión reducida del expuesto en el **Colloque International autour du Théâtre, culture et patrimoine en Argentine et en Amérique Latine**, realizado en Perpignan, Francia, 24 y 25 de noviembre de 2016, organizado por el « Théâtre argentin » de l' Axe Patrimoine du CRESEM, Université de Perpignan Via Domitia, Perpignan (France) con el título "Les conviés à la fête. Les formes de théâtralité dans les célébrations nationales argentines."

[2] Prosigue Terán: "Así, pocos meses antes de la Revolución de Mayo, Manuel Belgrano no duda de que el lazo colonial durará como mínimo dos siglos más. Para entonces, Belgrano es funcionario de la Corona, y las reformas que propone en sus escritos económicos son una continuidad puntual del espíritu de las reformas borbónicas." (2010: 21)

[3] A mediados del siglo XIX las ejecuciones e trasladaron a los cuarteles.

[4] Hoy conocida como Himno Nacional Argentino y con muchas estrofas suprimidas.

[5] En *Página 12* (30/05/2010).

[6] Ídem. Nota 4.

[7] "Bajo un frágil sol de mayo", por Juan Pablo Meneses, en revista *Ñ*, N° 348, 20/05/2010.

[8] En su curiosa lectura, supone que el público aplaudió sin entender: "*Se evocó un país de fracasos, desencuentros y oportunidades perdidas, de paradigmas equivocados y de luchas políticas y vidas truncadas; ante lo cual la población no se emocionó, sino que festejó, porque era su ánimo, más allá de lo que se representaba*". Y que el nombre de la agrupación, "Fuerza bruta" se trasladaba simbólicamente a las escenas: "*Más allá del empeño de los actores, lo triste es que lo que reflejaron de La Patria fue la fuerza bruta, con la que se lograba elevar a la Argentina, con ayuda de una grúa, para agitarla como una bandera, que por turnos las protagonistas que la representaban –atléticamente preparadas- admirablemente pudieron soportar*". "Bicentenario y fuerza bruta", en *Clarín*, Suplemento Rural, (5/06/2010).