

#CientíficxsEnLaCalle: una performance contra el ajuste macrista en ciencia

Maximiliano de la Puente

Introducción

La segunda oleada de políticas neoliberales que han tenido lugar en nuestro país a partir de la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019), luego del gobierno de Carlos Menem (1989-1999), ha suscitado la aparición de nuevos colectivos de activismo artístico (Longoni, Pérez Rocca, Lidia, Di Filippo, 2017). Estos colectivos jerarquizan en su quehacer procedimientos performáticos. Sus acciones invaden la ciudad (Carreira, 2017) con diversas tácticas. Nos centraremos en este caso en la descripción y el análisis de la performance #CientíficxsEnLaCalle, una propuesta que se llevó a cabo el 14 de mayo de 2019 en la Plaza de Mayo e inmediaciones. Convocada por la Compañía de Funciones Patrióticas, un colectivo que trabaja desde hace más de diez años en los cruces entre el activismo, el teatro y la performance, #CientíficxsEnLaCalle contó con la participación de artistas invitados y de dos colectivos que nuclean a los investigadores perjudicados por el recorte presupuestario que sufrió el sistema científico durante el gobierno de Mauricio Macri: la Red Federal de Afectadxs del CONICET y la Comisión contra la Discriminación Etaria en Ciencia (CODEC).

Activismo artístico/artivismo

Los grupos que se inscriben en el artivismo o activismo artístico, dentro de los cuales incluimos a la Compañía de Funciones Patrióticas, combinan arte y militancia con el propósito de impulsar agendas políticas. Los artistas se encuentran involucrados en muchas de sus intervenciones en el arte callejero o urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo, reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación. En la práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, la relativa renuncia a los determinantes de la autoría, la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones y el empleo de nombres colectivos. Otras de sus características son el énfasis en las puestas en escena en pos de máximos niveles de visibilización, la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación o entre público y acción, el empleo de estrategias de guerrilla simbólica con sus súbitas apariciones en lugares inesperados, el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía, la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos y la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Proaño Gómez, 2017).

Desde 2013, pero de manera más visible a partir de 2015, muchos colectivos de activismo artístico tomaron la calle buscando visibilizar y apoyar diversos reclamos, en especial repudiando políticas de corte neoliberal que fueron avanzando sobre derechos sociales conquistados. Esta emergencia implica formaciones muy heterogéneas, desde aquellas que han logrado una mayor cohesión hasta grupos pequeños que realizaron algunas acciones aisladas sin continuidad, pasando por convocatorias particulares, coordinaciones esporádicas, encuentros, etcétera.

Performance, memorias performativas y artivismo

La calle, las redes sociales, la articulación entre virtualidades y participaciones físicas y las diversas formas de conformación del espacio público, han sido los escenarios en los cuales los colectivos artivistas han venido desarrollando sus propuestas. Las estrategias performáticas, a la vez, han constituido en muchos casos sus modos de abordaje privilegiado. Por ese motivo, es necesario reflexionar brevemente sobre este inasible y multiabarcador concepto.

Al hablar de performance, “una palabra abarcadora e indefinida, que significa muchas cosas aparentemente contradictorias” (Taylor, 2012: 9), pensamos en conceptos asociados a ella tales como hibridez, impureza, fluidez, interdisciplinariedad. Como dice Guillermo Gómez Peña la performance es “Un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas” (Gómez Peña, 2011: 496). Diana Taylor sostiene que, para algunos artistas, performance refiere al arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. El término remite a la perspectiva que se abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas. Coincidimos con Taylor cuando señala que las performances funcionan como “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2012: 22), o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved – behavior* (comportamiento dos veces actuado). Para este autor, la performance es un “entre”, en el medio de distintos lugares y áreas: intercultural, interdisciplinario, intergenérico. (Sagaseta, 2012: 32).

La performance trasciende siempre los límites de las prácticas que le dieron origen, combinando muchos elementos para crear algo inesperado, como sucedió con #CientíficxsEnLaCalle, en relación con la enorme e imprevista resonancia que generó tanto en las redes sociales como en medios masivos de comunicación tradicionales, y en el accionar de los científicos en lucha contra el ajuste del macrismo. Esta performance permitió así el desarrollo de nuevas maneras de visibilizar, desde el campo estético, la destrucción que estaba operando el gobierno de la Alianza Cambiemos sobre la ciencia y la tecnología. Desde esta perspectiva, existe una distancia crítica que la performance establece con respecto a la vida cotidiana, en tanto “expondría lo prohibido, lo banal, provocaría la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y en los discursos sociales” (Pinta, 2013: 173).

La función de transmisión de sentidos sociales, identidades y de memorias, en este caso en relación con el científicidio durante el macrismo, es central en la performance y es justamente lo que queremos remarcar aquí, puesto que “en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor, 2012: 31). En la medida en que la performance supone un acto reiterado, re-actuado, re-vivido (Schechner), es decir que opera dentro de un sistema de códigos y convenciones culturales compartidas, que permite que los recuerdos personales participen de narrativas colectivas, reforzadas en rituales y en conmemoraciones grupales (Ricoeur en Jelin, 2002: 21), entonces ciertos sentidos de la memoria que se transmiten a través de la performatividad se fijan y se anclan, mientras que otros permanecen ocultos o ignorados, o simplemente aún no han logrado visibilidad social. #CientíficxsEnLaCalle le otorga este tipo de visibilidad a la protesta de los investigadores.

Si pensamos a la performance no solamente como “un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (Taylor, 2012: 55), sino además en tanto práctica de resistencia que da cuenta de los procesos de producción de sentido social, entonces una acción performática como la analizada aquí deviene política, en tanto es instaurada de disensos más que de consensos sociales, teniendo en cuenta la disputa de sentidos que ella generó, entre quienes defendían la lucha de los científicos y quienes no, en el espacio mediático de la virtualidad.

La performance puede mantener a veces una relación tensa con los sistemas de poder, aunque estos en gran medida han logrado incorporarla y neutralizarla. Supone siempre una crítica del comportamiento mimético, por eso, entre otros motivos, las performances de la Compañía de Funciones Patrióticas son susceptibles de ser pensadas en términos performativos, para utilizar la terminología del filósofo John Austin. Esta crítica incluye la posibilidad de la generación de un cambio, de la expansión de las fronteras de lo decible y lo visible en relación con el campo de la memoria, la política y el activismo cultural, en este caso, en relación a la lucha de los científicos.

En la medida en que la performance teatral supone un acto reiterado, re-actuado, re-vivido (Schechner, 1999), es decir, que opera dentro de un sistema de códigos y convenciones, entonces ciertos sentidos de la memoria que se transmiten a través de la teatralidad se fijan y se anclan, mientras que otros permanecen ocultos o ignorados, o simplemente aún no han logrado visibilidad social. En este sentido, pensamos que acciones como la que analizamos aquí llevan inscriptas en su matriz de generación la capacidad de transmitir memorias performativas sobre el pasado y el presente neoliberal. “Actuar la memoria” implica aquí accionar la memoria desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra “drama”, que significa “acción”; acciones y actos que construyen memorias sobre el pasado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación. Las memorias performativas son las huellas de aquello que ya no es posible restituir por completo en el presente, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes, las gestualidades y los textos de una performance o de una obra teatral. No buscan

ficcionalizar o recrear teatralmente lo sucedido, sino más bien tomar material el recuerdo. Es la presencia de esa ausencia, la presentación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada. La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción, es decir de presentación y no de representación, a través de estas acciones e intervenciones urbanas que implican una apropiación y una puesta en acción de ciertos elementos del pasado, más que una reproducción de ellos. Se genera así, a través de las memorias performativas inscritas en la acción performática, una presentación y una re-actualización que nos permite experimentar de manera “directa” un cierto aspecto del pasado reciente, en vínculo directo con las carencias del presente neoliberal.

A través de los gestos, las situaciones, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos y los cuerpos de los performers, el acontecimiento pasado se reactualiza, la vivencia “directa”, “en primer plano”, es compartida por creadores y espectadores/transeúntes. Las memorias performativas poseen una intensa carga afectiva y sensorial, y otorgan sentido al pasado en su relación con el presente a través de la acción que implica el propio acto performativo y teatral. Estas huellas que deja el pasado en el mundo simbólico devienen performáticas, se anclan en el mundo expresivo, y se conforman como memorias significativas socialmente en tanto son evocadas y ubicadas en un marco dador de sentido, tal como sucede con las acciones de los colectivos activistas.

La Compañía de Funciones Patrióticas y #CientíficxsEnLaCalle

A la hora de diseñar la performance, la Compañía de Funciones Patrióticas desarrolló la consigna de activar el espacio físico y habitar las redes sociales, por lo que la misma tuvo lugar en dos planos complementarios. Uno, en el plano físico, con los performers ubicados en distintos puntos de la Plaza de Mayo y sus alrededores. El otro, en el plano virtual, compartiendo el registro fotográfico de la acción en las redes sociales, en donde la misma se viralizó al punto de llegar a millones de usuarios de distintos países (Lina y Seijo, 2019).

#CientíficxsEnLaCalle comenzó entonces a través de una convocatoria realizada utilizando los canales de comunicación de la Red Federal de Afectadxs del CONICET y de la CODEC. Con el acuerdo de ambos colectivos, la Compañía invitó a participar como performers en primer lugar, y luego a compartir sus historias por escrito a los miembros de la comunidad científica que, a raíz del recorte presupuestario, quedaron excluidos del ingreso a la Carrera del Investigador Científico y Tecnológico (CIC) del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), a pesar de estar recomendados para ello. Según la consigna ideada por Martín Seijo, director de la Compañía, estos textos debían respetar algunas indicaciones. Debían ser breves e incluir pertenencia institucional y tema de investigación. En el final del texto se les pidió agregar lo siguiente leyenda: “Quiero seguir investigando. Necesito tu ayuda. Sacame una foto y compartila en tus redes. #CientíficxsEnLaCalle” (Lina y Seijo, 2019).

Se recibieron una veintena de textos provenientes de distintos lugares del país (Ciudad de Buenos Aires y conurbano bonaerense, Jujuy, Mendoza, Corrientes, entre otras), tomando para la performance dieciocho de ellos. Los textos narraban historias de vidas de científicos que desarrollan sus investigaciones en temas tan diversos como: la síntesis y la aplicación de materiales para remover y analizar metales ecotoxicológicos como el arsénico, el mejoramiento de las chances de embarazo en mujeres con aborto recurrente espontáneo y fallas en la fertilización in vitro, la percepción y la producción de los elementos segmentales y suprsegmentales del idioma español, las características de las poblaciones puneñas en Jujuy, en relación a la minería, la ganadería de camélidos, la agricultura de cultivos andinos y las ferias campesinas; las complicidades jurídicas y policiales en los femicidios, la estructura, productividad y biodiversidad de los bosques nativos, el ensayo latinoamericanista contemporáneo, las tradiciones y el canon, la conformación de las estancias ganaderas en la campaña bonaerense, el desarrollo de antivirales contra el virus del dengue, el estudio de las feromonas sexuales de la vinchuca *Triatoma infestans*, vector del Mal de Chagas, la movilidad urbana en la región cuyana, el discurso médico anarquista sobre el control de la natalidad, la maternidad y el placer sexual en Argentina, entre 1930 y 1950, la búsqueda de productos cognitivos que aporten elementos indispensables para la valoración, conservación y re-adopción de los cultivos tradicionales en las comunidades rurales de la provincia de Corrientes, las memorias escénicas vinculadas al pasado reciente del país, y el rol que cumplen los líquenes como indicadores biológicos en el Gran Chaco Argentino, entre otros. Debido a su extensión, algunos textos fueron editados con el consentimiento de sus autores para que pudieran entrar escritos a mano en un cartón que sería exhibido por los performers, durante la acción en la vía pública.

Excepto por María Luisa Diz y el autor de este texto, quienes encarnamos nuestras propias historias en la performance, poniendo literalmente el cuerpo, el resto de los relatos se distribuyeron entre integrantes de la Compañía y artistas invitados pertenecientes a diversas disciplinas como las artes escénicas, las performáticas y las visuales. Esto permitió que se sorteara la imposibilidad de contar con la participación de los propios damnificados el día de la performance, lo que ocasionó que la acción estuviera a punto de no realizarse. Esta imposibilidad tuvo lugar debido a distintos factores, entre los que podemos mencionar la distancia física, las obligaciones laborales, el temor y, especialmente, la falta de un auténtico y comprometido involucramiento en la acción política y militante por parte de los afectados directos, una característica recurrente con la que han venido lidiando ambos colectivos de científicos. Tal como sostienen Laura Lina y Martín Seijo, “este no es un detalle menor, puesto que la representación por interpósita persona generó muchas críticas a posteriori, a pesar de que tanto en la calle como en las fotos compartidas en redes sociales se aclaró en todo momento esta situación” (Lina y Seijo, 2019).

En el comienzo de la acción, al pie de la Pirámide de Mayo, todos los participantes se encontraron a una hora acordada y cada performer escribió en su cartón la historia que le tocó encarnar. Este grupo de personas, dispuestas en el suelo de la Plaza de Mayo, escribiendo en cartones, generó la reacción inmediata de la policía. Un agente de la policía de la Ciudad de Buenos Aires se acercó a preguntar cuál era el motivo de “la protesta” y pidió que la misma no traspasara la reja que atravesaba la Plaza y que impedía que una manifestación llegara a las puertas de la Casa de Gobierno. Teniendo en cuenta este contexto, que da cuenta de la situación de injustificada y extrema alerta en cuestiones de seguridad y a la vez de profunda erosión en cuanto al consenso social que tenía un gobierno ya en aquel momento muy debilitado, se redefinieron alguno de los lugares asignados a los performers para accionar.

Con sus carteles ya listos, los performers se ubicaron en sus posiciones y durante media hora, a pie o sentados en la vereda, mostraron sus cartones a los peatones, lo que evocaba asociaciones con personas que se encuentran en situación de calle y/o que piden ayuda debido a dificultades económicas, personales o laborales. Este tipo de personas suelen ser ignoradas o invisibilizadas por la indiferencia, la insensibilidad y el temor de los ocasionales transeúntes. Así, “al diseñar la acción, se pensó en estas conductas y prejuicios. Se trabajó con el supuesto de que tanto el contenido del cartel como el aspecto de lxs performers provocarían extrañeza en los transeúntes quienes detendrían su marcha para decodificar lo que estaban viendo” (Lina y Seijo, 2019). Esto fue lo que efectivamente ocurrió: muchas personas fotografiaron a los performers con sus carteles, se acercaron a charlar y a hacer preguntas.

La tercera y última parte de la performance consistió en el reagrupamiento de los performers alrededor de la Pirámide de Mayo, en donde se tomaron una foto grupal en la cual cada uno de ellos exhibía el reverso de su cartón con una de las letras o símbolo del *hashtag* que daba título a la performance. Así, en conjunto se conformaba el *hashtag*#CientíficxsEnLaCalle con el fondo de la Casa de Gobierno y la bandera argentina a media asta, ya que ese día se había decretado duelo por el asesinato del diputado nacional Héctor Olivares.

En lo que se refiere a la continuación de la acción en el espacio público virtual, a través del muro de Facebook y de la página de Instagram de la Compañía se compartieron los registros fotográficos de las fotógrafas convocadas para la performance: Cecilia Antón y Andrea Chacón Álvarez. Vemos entonces cómo el espacio público se concibe en un sentido ampliado, en la medida en que una acción como la que analizamos tiene lugar también en las redes sociales, utilizando las tecnologías de la información y la comunicación. Esto se inserta en un marco más amplio, puesto que en los últimos años la propia Web se ha tornado “un lugar central para la producción y la distribución (...) de las prácticas artísticas y, de manera más general, de los archivos culturales” (Groys, 2016: 195). Internet viene a potenciar, en este sentido, el trabajo de los colectivos de activismo artístico, ya que la propia Web funciona bajo un carácter desfuncionalizado, esto es, que tiene como referente una situación, un contexto o una realidad off-line, en este caso, las luchas sociales y las intervenciones que aquellos realizan en la calle. En el mundo virtual solo podemos percibir “la producción artística como un proceso real y la obra de arte como una cosa real” (Groys, 2016: 198). En la Web y en las redes sociales, ya no nos topamos entonces con una obra artística objetual, sino ante “el diseño de información –es decir frente a la presentación estética de documentación sobre eventos reales de arte y no ante la producción de ficción” (Groys, 2016: 199). Al mismo tiempo que se realizan en el espacio público urbano, performances como #CientíficxsEnLaCalle incluyen su documentación en el mundo virtual a través de las redes sociales. Esta documentación del proceso deviene entonces obra, es decir, el registro y el archivo forman parte constitutiva de las propias acciones e intervenciones de los colectivos activistas contemporáneos.

Una de las cuestiones centrales que contribuyeron a la viralización de la performance, estuvo dada porque ella abordaba una problemática candente, que se encontraba en mayo de 2019 en el centro de la agenda pública, debido no sólo a las acciones y las protestas llevadas adelante ininterrumpidamente durante

tres años por los colectivos que nuclean a los científicos, sino también por la participación en esos días de la bióloga e investigadora del CONICET, Marina Simian, en el programa de televisión *Quién quiere ser millonario*, que se emitía por Telefe en horario central -es decir, que fue visto por una gran audiencia- quien ganó medio millón de pesos en dicho programa, que destinaría a pagar insumos para que su equipo de investigación pudiera continuar con su trabajo, debido a la desfinanciación a la que había sido sometido el sector por el gobierno de Mauricio Macri. Esta desfinanciación era fuertemente contrastante con la política de apoyo al sector de ciencia y técnica impulsada por los gobiernos kirchneristas. En un contexto electoral, ya que en ese mismo año se iban a celebrar elecciones nacionales, diversos políticos opositores, tales como Roberto Salvarezza, Daniel Filmus e Itai Hagman entre muchos otros, incorporaron esta problemática en su campaña, al compartir por Twitter las fotos de los performers con los carteles. La Compañía decidió relacionar la problemática que la performance abordaba con otra cuestión no menos urgente: la pobreza. Esto no solo se evidenciaba en las características que tomó la acción, con los performers sosteniendo precarios carteles de cartón, sino que se explicitó también en los textos que acompañaron la difusión de las fotos por Facebook e Instagram. Para ello, se decidieron incorporar en la redacción los siguientes *hashtag*: #mascienciamenospobreza, #conmacrinohayciencia #cientificidio. En otras palabras, la ciencia como actividad capaz de derrotar a la pobreza (Lina y Seijo, 2019).

Es interesante pensar específicamente en esta performance ciertas reverberancias estéticas de la obra del artista plástico argentino Alberto Greco (1931-1965). La figura de este último es la del artista trashumante, que vivió en la precariedad y errancia en distintos países europeos y latinoamericanos. Una de sus obras/acciones más importantes fueron los llamados “vivo dito”, señalar lo vivo, cuyo procedimiento implicaba encerrar en un círculo de tiza, personas, objetos, accidentes urbanos, lo que fuera posible, que tras esa acción pasaban a ser una obra del artista. Las motivaciones de Greco estaban fundamentadas en llevar al plano más radical la ruptura entre arte y vida, llegando incluso a ser expuesto él mismo como obra/artista, en el Museo de Arte Moderno de París, en 1962. Las “firmas” de Greco, sus distintas “obras” callejeras y efímeras eran inscriptas en cartones que, en el caso de que la obra coincidiera con personas, solían ser portados por ellas mismas. Esta acción, en la que la utilización de materiales precarios evidencia al mismo tiempo la condición efímera y evanescente del concepto de arte, puede ponerse en relación con la fragilidad de los carteles de cartón escritos a mano en #CientíficxsEnLaCalle. La recuperación de esta suerte de estética precaria y el emplazamiento en el espacio público de sujetos que portan estos carteles como parte de una obra de arte remiten así a la obra de Greco.

Las entradas e historias compartidas en Facebook e Instagram fueron visualizadas por más de cinco millones de usuarios en distintos países, muchísimas personas compartieron y/o comentaron las fotos. La página de Facebook de la Compañía sumó incluso miles de nuevos seguidores. En un contexto decididamente preelectoral, como señalamos antes, esta viralización trajo a escena a varios trolls que empezaron a trabajar en el desprestigio de la performance y por ende del reclamo. Uno de los aspectos que criticaron fue el uso de lenguaje inclusivo de la campaña o algún error ortográfico en uno de los carteles de los performers. También acusaron a estos últimos de estar trabajando para una agrupación política, de mentir o exagerar, o de no ser las personas cuyos nombres aparecían en los carteles, algo que se aclaró en todo momento y que además era evidente en aquellos casos en los cuales no existía correspondencia de género. (Lina y Seijo, 2019).

A modo de cierre: activismos artísticos y redes sociales

En la época de las redes sociales y del espacio virtual como territorio donde se despliegan discursos o estrategias que apuntan a lo político, aparecen el troll como personaje de la vida política, los *call centers* destinados a la instalación de temas de agenda a través del uso de las redes sociales como un nuevo ágora, los contadores de visitas, los números de seguidores, las campañas realizadas a partir de la lógica del algoritmo, el *hashtag* y el *trending topic*, la apropiación de contenidos por parte de los internautas o los grupos de seguidores y la viralización de contenidos. Esto constituye un escenario donde lo característico es la inmediatez y la obsolescencia. Y abre preguntas claves en torno a la relación entre manipulación, algoritmo y esa tan pregonada democratización de contenidos, información, saberes y comunicación, que se debería haber visto ampliada con la llegada de Internet y lo digital a nuestras vidas.

Una de las grandes y más recientes críticas que se le ha hecho al mundo de las redes sociales es que tienden a generar prácticas endogámicas entre “tribus” o grupos de pertenencia. Esto se debe al funcionamiento de los algoritmos que rigen la circulación de noticias e información en cada red social, especialmente en Facebook y Twitter. El querer hacer felices a sus usuarios para que permanezcan en las plataformas, lleva a que estos algoritmos “impriman”, en la sección de noticias al que accede cada perfil, una selección de publicaciones que coinciden con los gustos o comportamientos del usuario. A su vez, comienzan a aparecer resistencias dentro de este mismo escenario: el hacktivismo y algunos casos de movilización popular organizados a través de las redes sociales dan cuenta de esto. Además, se utilizan de manera artística las plataformas y las herramientas por ellas provistas como manera de manifestación.

En este sentido, es importante recuperar algunos aportes del trabajo realizado por el sociólogo español Manuel Castells (2012). En su temprano análisis de la llamada “primavera árabe” y el movimiento de “los indignados” en España, se propuso actualizar sus estudios en torno a los movimientos sociales, pensando a los mismos como movimientos en red, por la articulación de la acción callejera e Internet. Si bien de manera algo ingenua, pero perfectamente entendible por el momento de su escritura, ofrece una mirada romántica en ese trabajo sobre la supuesta “democratización” comunicativa de la red, traza de manera lúcida algunas características para pensar en términos amplios los movimientos del actual milenio. Destacaremos dos. El primero de ellos, en torno a la posibilidad de ampliar el sentido de comunidad, al articular híbridamente la ocupación del espacio virtual y el espacio real, potenciando entonces sus posibilidades de comunicar e incidir sobre audiencias puntuales. Esto se ve fortalecido por la significación de esos espacios ocupados, que por lo tanto se ven trastocados en los sentidos otorgados por el poder, como ocurre con #CientíficxsEnLaCalle, que se desarrolló en la Plaza de Mayo y sus alrededores, frente a la Casa de Gobierno, esto es, en un ámbito que constituye uno de los grandes centros neurálgicos del poder político y estatal, de fuerte carga simbólica. Por otro, el rol central de la afectividad en la constitución de los movimientos sociales. Las palabras de Castells son precisas en este punto: “los movimientos sociales son emocionales. La insurgencia no empieza con un programa ni una estrategia política. Esto viene después (...) El big bang de un movimiento social comienza con la transformación de la emoción en acción” (Castells, 2012: 31). Es ese componente, ponderado en la incidencia acotada de los colectivos artistas actuales, el que se hace presente tanto en las dinámicas de conformación interna de los mismos como en el efecto generado en los espectadores “involuntarios” con los que se conforman oportunamente “comunidades (afectivas) transitorias” (Carreira, 2013).

En este contexto, la viralización de la performance rebalsó los márgenes de lo planificado, haciendo que el presente performático de la acción excediera una transmisión lineal, generando más bien un juego múltiple de distancias. En el sentido planteado por Rancière: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21). El efecto estético/político, entonces, no vino dado por anticipado, sino que más allá de las intencionalidades de los creadores resultó incierto, ambiguo, conllevando una parte indecidible, en la que se entrelazaron diversas políticas, configurando formas impredecibles (Rancière, 2010: 84).

En #CientíficxsEnLaCalle parecen difuminarse o superponerse los contornos de los movimientos artista y de trabajadores de la ciencia, no tanto por la participación de dos de los investigadores directamente afectados en la performance, sino sobre todo por la notoria ausencia de quienes encarnan ese reclamo y fueron convocados a participar del mismo: nos referimos concretamente al resto de los investigadores expulsados del sistema, quienes integran la Red Federal de Afectadxs y la CODEC. Si por un lado, toma relevancia la solidaridad de quienes llevaron a la esfera pública esas historias y pusieron el cuerpo aportando a la dimensión social de esa demanda, también es notorio que desde una mirada crítica puede pensarse a esta performance como una suerte de “sustitución artística”, enormemente amplificada por el uso de las redes sociales, las que van erosionando paulatinamente sus aspectos micropolíticamente productivos, abonando al compromiso “suave” y cómodo que colabora a la configuración de una ciudadanía desmovilizada, que ya únicamente es capaz de cliquear “me gusta” en el espacio público virtual.

No obstante, puede rescatarse cierta incidencia micropolítica que, pese a todo, configuran las subjetividades y los vínculos tanto dentro de los colectivos artistas, como, aunque mucho más tenuemente, en los espectadores de sus performances. Una incidencia que permite ponderar sus limitados alcances, puesto que, como sostiene Manuel Delgado, “el activismo ha extendido el triunfo de lo fácil también al campo de las luchas sociales” (Delgado, 2013: 79). La etapa actual del capitalismo posfordista está acompañada por la parcelación de las disputas en el plano político al mismo tiempo que profundiza sus tendencias individualizantes. Desde ese lugar, una iniciativa colectiva como la analizada aquí adquiere importancia para escapar al menos de una actitud nihilista y paralizante. Si #CientíficxsEnLaCalle logró entonces una significativa repercusión, se debió más a su contexto de inscripción que a los objetivos trazados por sus organizadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*, Madrid: Alianza.
- Delgado, M. (2013). "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", en *QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología*. Número 18 (2), pp. 68-80. (En línea). Consultado 24/08/2019. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290/362359>
- Di Filippo, M.; Iida, C.; Longoni, A.; y Pérez Rocca, J. (2017). "Arte Urgente! Notas del plenario", 30 de septiembre de 2017, Ex Esma, Buenos Aires.
- Gómez Peña, Guillermo. 2011. "En defensa del arte del performance" en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Lina, L. y Seijo, M. (2019). "#CientíficxsEnLaCalle: activar el espacio, habitar las redes", ponencia presentada en el XII SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA: "Crisis del presente y disputas por la memoria", 3, 4 y 5 de octubre de 2019, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad de Buenos Aires.
- Pinta, M. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires: Biblos.
- Proaño Gómez, L. (2017). "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano", en *telóndefondo* Número 26, pp 48-62. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero26> (visitado el 24-11-2019).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Sagaseta, J. (2012). "El teatro performático" en Julia Elena Sagaseta (ed.) *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación y Departamento de Artes Dramáticas (UNA).
- Schechner, R. (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, Diana (2012). *Performance*, Buenos Aires: Asunto impreso.

#CientíficxsEnLaCalle -Ficha técnica

Fecha de realización: 14 de mayo de 2019

Punto de encuentro: Pirámide Plaza de Mayo

Compañía de Funciones Patrióticas: María Fernández Lorea, Julieta Gibelli, Laura Lina, Daniel Miranda y Martín Seijo

Artistas y académicxs invitadxs: Maximiliano de la Puente, María Luisa Diz, María Paula Doberti, Claudia Facciolo, Débora Kirnos, Laura Kuperman, Ramiro Manduca, Denise Oswald, Mariángeles Sanz, Alejandro Suárez y Rodrigo Tropeano

Registro fotográfico: Cecilia Antón y Andrea Chacón Alvarez

Con el apoyo de: Red Federal de Afectadxs del CONICET y CODEC (Comisión contra la Discriminación Etaria en Ciencia)