

MISCELÁNEOS

Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires

Eva Lamborghini**
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: *Las articulaciones que se enlazan entre arte, política y memoria a partir de procesos de resignificación de expresiones culturales afrolatinoamericanas y que dan lugar al desarrollo de performances políticas en el espacio público de Buenos Aires, es el tema de reflexión en este artículo. Para ello, enfoco mi análisis en la movilización anual a la emblemática Plaza de Mayo, el 24 de marzo —fecha del golpe de Estado de 1976—, donde grupos artístico-políticos de cultura afro proponen, crecientemente, novedosos canales de expresión. Con base en mi trabajo de campo etnográfico, doy cuenta de la continuidad de estos colectivos en las transformaciones de esta marcha de la memoria, en diálogo con los cambios de las formas de movilización social contextuales y la difusión local de expresiones culturales y políticas afrolatinoamericanas. Asimismo, analizo sus vinculaciones con agrupaciones que exceden una inscripción “afro” y cómo este significante es retomado y tiende puentes entre una “intra-genealogía afro” dentro de la performance mayor.*

PALABRAS CLAVE: *Performances afro, cultura, política, espacio público, memoria.*

Afro performances and social mobilization: articulations between art, politics and memory in Buenos Aires

ABSTRACT: *In this work I address articulations between art, politics and memory, based on the resignification processes regarding the Afro-Latin American cultural expressions that have given rise to the development of political performances in the public spaces of Buenos Aires. To do this, I focus on the annual mobilization to the emblematic Plaza de Mayo on March 24 —the date of*

* Este artículo ha sido realizado en el marco del PICT 2014-1289-FONCYT-MINCYT y del P. BID PICT 2014 n° 1211.

** lamborhynieva@yahoo.com.ar

the 1976 coup d'etat— where artistic-political Afro-culture groups are increasingly proposing new channels of expression. Based on my ethnographic field work, I recognize the continuity of these groups in the transformations of this march of memory, in dialogue with the changes in the forms of contextual social mobilization and the local dissemination of Afro-Latin American cultural and political expressions. Likewise, I analyze the movement's links with groups that surpass an "afro" inscription and how this signifier is revisited, thus building bridges of meaning—regarding "afro intra-genealogy"— within the overall performance.

KEYWORDS: *Afro performances, culture, politics, public space, memory.*

INTRODUCCIÓN

Es extensa la literatura que tematiza las vinculaciones entre la construcción de memoria(s) y el concepto de *performance*. El conocido trabajo de Jelín [2002a] plantea que los sentidos del pasado no sólo se producen de manera racional, planificada y discursiva, sino también en *prácticas simbólicas y performativas* de actores que, más que re-presentar o recordar, se apropian y ponen en acto elementos de ese pasado. Las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y "marcas" sociales que se instalan como rituales; marcas materiales en lugares públicos e inscripciones simbólicas [Jelín 2002a: 121, las cursivas son mías]. Para Taylor [2000], otra analista referente en la materia, la memoria como fenómeno del presente, "una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado" se liga a la *performance*¹ en tanto acciones reiteradas mediante las cuales se transmite la memoria colectiva, re-escenificándola [Taylor 2000: 34]. *Performance* no tiene sin embargo ni un referente estable, ni límites fijos. Justamente, los múltiples usos del término nos hablan de sus complejas "capas de significados" [Taylor 2011: 20 y 28].

En Argentina, probablemente uno de los momentos privilegiados para observar este tipo de entramados complejos, donde la construcción de memoria colectiva y *performance* son "interdependientes" [Roach 2011], sea la manifestación (marcha) que cada 24 de marzo —fecha del último golpe cívico-militar de 1976—,² se realiza masivamente hacia la histórica

¹ Mantendré el término en su acepción en inglés, generalmente traducido en español como "actuación". Para una revisión al respecto, véase Fischman [2004].

² La fecha conmemorada es el inicio de la dictadura (que se extendió desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983), lo cual responde a la lucha del movimiento de Derechos Humanos, su presión por mantenerla y su resignificación radical elaborando una versión antagonica [Lorenz 2002].

Plaza de Mayo del centro de la ciudad de Buenos Aires.³ Emblema de la democracia argentina cuya “genealogía”⁴ remite a las marchas-Rondas “de la resistencia” de las Madres de Plaza de Mayo,⁵ en plena dictadura; esta movilización se constituye año con año como una “performance política de memoria” donde la memoria intergeneracional se va (re)configurando. Este sistema de acciones y comportamientos con códigos, normas y convenciones construidas a lo largo de más de tres décadas en un espacio de la esfera pública —que se amplía cada vez más—, revela tanto continuidades como cambios y rupturas en sus formas, actores y sentidos y usos del pasado que allí se expresan y transmiten. Mientras que el rol central de los organismos de derechos humanos y el entrelazamiento entre la lucha por los derechos humanos ligados a la dictadura y la lucha por el presente⁶ pueden pensarse como parte de las principales continuidades, una de las transformaciones más relevantes de la Marcha del 24 de marzo en el transcurso de las últimas décadas ha sido la creciente ampliación generacional y de las formas de marchar —y recordar—. En este proceso de diversificación, se destaca la llegada de lenguajes artísticos de expresión [Lorenz 2002] que tejen una trama de relaciones particulares en estas formas de apropiarse del espacio público.

Si, como advierte Jelín [2002b: 7], las continuidades y rupturas conmemorativas no se explican en sí mismas, y su interpretación requiere apelar a la dinámica del conflicto político, los procesos de la institucionalidad

Por razones de lectura, en este artículo indicaré en ocasiones a la Marcha del 24 de marzo como “Marcha del 24” o “Marcha de la memoria”.

- ³ El 24 de marzo es conmemorado mediante marchas en cada vez más localidades del país, entre las masivas se encuentran las de grandes ciudades como Córdoba, Rosario y Mar del Plata.
- ⁴ A partir de la propuesta de Taylor [2011] sobre una “genealogía de la performance” que liga entre sí a las organizaciones de derechos humanos “Madres de Plaza de Mayo”, “Abuelas de Plaza de Mayo” e “HIJOS” (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), propongo una “genealogía de la Marcha del 24 de marzo” que tiene sus raíces en las marchas-Rondas de las Madres que comenzaron hace 40 años en tiempos de la dictadura y continúan hoy vigentes.
- ⁵ Se conoce como “La ronda” a la movilización alrededor de la pirámide de Plaza de Mayo que las Madres efectúan todos los jueves desde abril de 1977 hasta el día de hoy. Las Madres denominaron “Marcha de la Resistencia” a la realizada el 9 y 10 de diciembre de 1981 [Andriotti Romanin 2012].
- ⁶ Distintas demandas sociales y políticas tienen lugar en este ritual ciudadano desde épocas tempranas y han apuntado a los distintos gobiernos democráticos, reclamando por personas desaparecidas en democracia, víctimas de violencia institucional y una multiplicidad de exigencias vinculadas con la pobreza y la exclusión social.

estatal y la lógica de la acción de los movimientos sociales, en este artículo me interesa poner en diálogo las transformaciones de la Marcha del 24 de marzo relativas al arribo de comportamientos y canales artísticos, con el desarrollo de un tipo de performances en particular: la movilización de grupos que practican expresiones culturales “afro” en este espacio. Con esta denominación, me refiero en sentido amplio a construcciones históricas, políticas y estéticas particulares ligadas a las experiencias de la diáspora africana en Latinoamérica y el Caribe [Hall 2003 (1998)], que lejos están de remitir a una esencia y a una correspondencia necesaria entre “cultura”, “etnicidad” e “identidad” negras, y cuyos componentes están sujetos a la transformación histórica.⁷

Mi propuesta se fundamenta en la idea de que las performances afro que tienen lugar en esta performance política *mayor*, nos permitan una *entrada* tanto a las dinámicas sociales, políticas y generacionales que dieron paso a modos artístico-culturales de encarnar esta marcha conmemorativa, como a las formas en que ésta incide en la configuración de formas simbólicas y acciones políticas que la trascienden. Como veremos, esta aproximación a las relaciones entre arte/cultura, política, memoria y movilización en Buenos Aires, se vincula a su vez con un contexto de aprendizaje, práctica y resemantizaciones locales de expresiones culturales afrolatinoamericanas⁸ [Lamborghini 2017 a y b], en un país en el que históricamente se

⁷ Los trabajos actuales apelan a la historicidad y a la no esencialización de las prácticas culturales analizadas en contexto. En los últimos años, nociones como “cultura negra” [Frigerio 2000], “cultura popular negra” [Hall 2003 (1998)], o incluso más constructivistas como “culturas/músicas negras” [Sansone 2003], han ido dejando paso al uso de categorías menos marcadas racialmente. Se habla entonces de expresiones, manifestaciones, prácticas culturales, artes o artes performáticas: “afro-latinoamericanas” (o su inscripción nacional); “afrodescendientes”; “de raíz negra”; “de raíz africana”, “de matriz africana”; “de origen afro”, “de origen africano”, entre otros, en contextos nacionales o en su circulación a través de las fronteras. De estos términos, que no son necesariamente equivalentes, la categoría “afro” se plantea como la más abarcadora, “engloba una gran diversidad de expresiones que requieren ser ubicadas histórica y culturalmente” [Juárez Huet y Rinaudo 2017]. En Buenos Aires, estas formas de denominación circulan entre distintos sectores del dinámico “campo afro”, incluyendo a investigadores de la temática, entre sus múltiples actores [Fernández Bravo 2012].

⁸ Principalmente, candombe afrouuguayo y candombe porteño, capoeira y danzas de orixás afrobrasileñas (“danzas afro”), percusión y danzas afroperuanas, afrocubanas y del África sursahariana. La enseñanza y difusión de la mayoría de estas expresiones culturales comenzó en la década de los años 80 de la mano de inmigrantes afrodescendientes y en el transcurso de las últimas décadas se fueron sumando practicantes argentinos como docentes. Entre el aprendizaje/práctica de las distintas artes performáticas afrolatinoamericanas se producen fluidas conexiones y tránsitos.

excluyó la “negritud racial” de lo nacional, se estigmatizó la “negritud popular” [Geler 2016] y se regularon y reprimieron las manifestaciones afro en el espacio público.⁹ Desde que comenzaron a desplegarse en la Marcha de la memoria, estas performances artísticas basadas en performances culturales afrolatinoamericanas re-politizadas en este ritual masivo, fueron ampliando una trama dinámica de sentidos alrededor de la memoria; de las generaciones desaparecidas; de la historia negada; de las relaciones entre el legado de la resistencia negra, la militancia de los años 70 y su reapropiación por parte de nuevas generaciones, hasta incluir la reivindicación y lucha por causas que van más allá, tanto de lo *afro* como de la memoria de la dictadura, pero que se unen a ellas significativamente.

Para dar cuenta de estas articulaciones, en las páginas que siguen me referiré a las transformaciones artísticas-culturales de la Marcha del 24 de marzo para luego recorrer lo que denomino una “intra-genealogía afro” de re-escenificación de manifestaciones culturales afrolatinoamericanas dentro de la genealogía mayor. Con este término aludo a la práctica de expresiones culturales de origen africano/afroamericano y no a la necesaria (auto)identificación de sus practicantes como afrodescendientes. Más allá de la (auto)adscripción étnico-racial de sus cultores, esta intra-genealogía afro de la Marcha del 24 está en estrecha relación con la historia, los procesos y dinámicas del heterogéneo y versátil campo afro local.

Puntualizaré en el grupo pionero de danzas afrobrasileras *Oduduwá* (y sus variaciones) y de candombe afrouuguayo, *Los Tambores No Callan*, examinando sus modos performáticos de trabajar la memoria y cómo impactan en el espacio público dimensionando lo contra-hegemónico de la llamada de los tambores y del movimiento y la invocación de los cuerpos. Finalmente, analizaré las articulaciones de estos colectivos con agrupaciones que exceden una inscripción “afro” (ya sea política y/o cultural), como es el caso de una organización de madres de mujeres víctimas de trata desaparecidas en democracia, y las formas en que este significante es retomado para tender puentes dentro de una misma trama de sentido en esta conmemoración.¹⁰

⁹ Para trabajos sobre las categorías raciales de los argentinos, véanse, Frigerio [2006]; Geler [2016]; Fernández Bravo [2016]; Picconi [2016]. Sobre estudios afrodescendientes en Argentina puede consultarse Lamborghini, Geler y Guzmán [2017].

¹⁰ El análisis que presento tiene como base el trabajo de campo realizado en el marco de mi investigación doctoral y posdoctoral, donde establezco diálogos entre distintos marcos analíticos, referidos a “estudios afro-latinoamericanos”, “culturas juveniles” y “nuevos movimientos sociales” [Lamborghini 2015 y 2017b].

Con este trabajo procuraré aportar una mirada sobre dinámicas de “performances *de/en* performances”, atendiendo a distintas capas de significación y a cómo cada una ilumina a la otra en un juego de “espejos mágicos” [Turner 1987] que no reflejan las realidades y contextos unidireccionalmente, sino que expresan relaciones de reflexividad y reciprocidad [De Camargo Abreu 2013] con las configuraciones sociales y culturales donde se sitúan. Así, más allá de las especificidades y dinámicas implicadas en la Marcha del 24 en Buenos Aires, propongo este trabajo como una posible contribución al análisis de la difusión de prácticas culturales afro en otros países de Latinoamérica que históricamente negaron dicha presencia y que atraviesan procesos de revisibilización afrodescendiente, así como de las particularidades respecto de contextos nacionales donde esta presencia está incorporada en narrativas hegemónicas de mestizaje (y no sólo de blanquedad).

1. LA MARCHA DEL 24 DE MARZO EN PERSPECTIVA: TRANSFORMACIONES ARTÍSTICO-CULTURALES

En su análisis de la historia del 24 de marzo, Lorenz [2002, 2011] advierte el arribo de canales de expresión inéditos y nuevos “tonos” a la Marcha por la memoria de la dictadura del 76, de la mano de nuevos actores juveniles que comenzaron a sumarse desde mediados de los 90. Dentro de esta línea, destaca que uno de los factores principales fue la aparición en este escenario de la agrupación de derechos humanos nombrada HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), en el aniversario de 1996. Las performances de HIJOS —los “escraches” a represores de la dictadura caracterizados por el desborde energético, la alegría y lo carnavalesco—¹¹ no sólo habían marcado cambios fundamentales respecto de las performances de Madres de Plaza de Mayo [Taylor 2011: 424], sino que su estilo de activismo influyó y dio cuenta de la conformación de nuevas formas de movilización y protesta mayormente juveniles que comenzaron a desarrollarse en esta época.

La primera aparición pública de HIJOS en la Marcha del 24 de marzo de 1996, a 20 años del golpe de Estado, se combinó con la importancia que fueron adquiriendo los recitales de rock y música popular en sus actos principales, así como con la actuación de murgas porteñas con su baile y

¹¹ Esta agrupación se formó por integrantes de hijos de desaparecidos, sobrevivientes, presos políticos y exiliados de la última dictadura militar. HIJOS enseguida articuló sus acciones con colectivos artísticos, como el Grupo de Arte Callejero (GAC) de artes visuales.

tambores característicos [Lorenz 2002]. Con el cambio de siglo, el sello de lo colorido y sonoro y el tono “festivo” se mantuvieron en esta movilización por la “Memoria, la Verdad y la Justicia”¹² y se profundizaron cuando la “crisis de 2001”¹³ dio lugar a un nuevo ciclo de acción colectiva, marcado por intensas movilizaciones sociales proclives a la acción directa y la auto-organización desde abajo [Svampa 2011]. En un momento de deslegitimación de los partidos políticos tradicionales y de una re-politización juvenil de gran envergadura, se intensificó el pasaje del arte de lo individual a lo colectivo y el vuelco de la cultura al espacio público [Quiña 2009], acentuándose la dimensión performática corporal de las protestas.

A partir de 2003, el ciclo político de mediano plazo iniciado con las crisis de 2001 se “encontró” con el nuevo gobierno liderado por Néstor Kirchner y dio origen a un periodo de participación juvenil inédito desde los primeros años de democracia [Natanson 2013: 99]. Los gobiernos kirchneristas (2003-2016) abrieron una etapa en que la memoria del pasado reciente pasó a ser central como tema de Estado. Se estableció una política oficial en relación con los derechos humanos referidos a la dictadura con avances significativos en la demanda de justicia tras la anulación de las “Leyes del Perdón”.¹⁴ Como indica Amati [Amati *et al.* 2013], mientras que la movilización del 24 de marzo y los distintos actos continuaron siendo convocados por los organismos de derechos humanos, el lugar del Estado —ahora “emprendedor de memoria”¹⁵ hegemónico— fue central en la institucionalización de la

¹² Desde 2002, estas consignas fueron instituidas oficialmente cuando el 24 de marzo pasó a ser parte del calendario nacional mediante una ley que lo estableció como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia.

¹³ A fines de 2001 se produjeron en Argentina una serie de sucesos denominados la “crisis de 2001”. Una larga recesión económica y políticas antipopulares y avasallantes de derechos sociales redundaron en una crisis de representatividad política, resumida en el lema “*que se vayan todos*” (los políticos). La rebelión policlasista del 19 de diciembre aunó a sectores medios y populares bajo un “cacerolazo” en la histórica Plaza de Mayo, causando la renuncia del presidente de la Nación. Las acciones de este día y el siguiente fueron reprimidas por el gobierno, dejando un saldo de 39 manifestantes asesinados.

¹⁴ Con lo que se impulsó la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final (declaradas inconstitucionales por una sentencia judicial a comienzos de 2001), que fueron anuladas por la Corte Suprema en 2005, y se fomentó la reapertura de los juicios a los represores, entre una serie de medidas ininterrumpidas, en los primeros años del gobierno. Los organismos de derechos humanos, cuyos reclamos y consignas fueron atendidos e incorporados en la agenda pública, adquirieron un grado de representatividad y visibilidad histórica. Véase, Andriotti Romanin [2012].

¹⁵ Jelín [2002a] propone el estudio de los procesos y los actores —diversos y con diferentes vínculos con la experiencia pasada— que intervienen en el *trabajo* de construcción

fecha.¹⁶ Además, durante estos 13 años, las bifurcaciones al interior de la Marcha del 24, relacionadas con las líneas de conflicto entre actores dentro del campo del movimiento de derechos humanos [Lorenz 2002], y traducidas en el espacio en diferentes ubicaciones, horarios y consignas, adquirieron otros sentidos que se superpusieron y resignificaron a las anteriores.¹⁷

La ampliación inter-generacional y el ingreso de nuevos lenguajes de movilización se fueron conjugando con diversas modalidades de recuperación de las memorias de militancia y del activismo político [Lorenz 2002]. En un contexto en que el arte y la cultura fueron transformándose en herramientas de protesta y dispositivos políticos [Vich 2011] y poniendo de relieve el carácter “reiterativo” y de “despliegue en la esfera pública” de la performance [Taylor 2011]; cabe preguntarse: ¿Qué otras temporalidades y capas de sentido fueron labrándose en la marcha de la memoria al re-escenificarse allí culturas afroamericanas que, multidimensionales y codificadas, han sido construidas a lo largo de una “tradicción de resistencia expresada estética e intersubjetivamente”? [Eyerman 2002: 446- 447]. A continuación, intentaré dar cuenta de estos problemas al abordar una “intra-genealogía afro” de esta performance.

2. HACIA UNA “INTRA-GENEALOGÍA AFRO” DE LA MARCHA DE LA MEMORIA

En una sociedad donde la idea de la supuesta “desaparición” de los afroargentinos y su cultura persiste, también se producen signos de resquebrajamiento de la narrativa dominante de la nación “blanca-europea” [Frigerio 2006]. Uno de ellos, es el desarrollo de un “circuito cultural afro” [Domínguez 2004] y el relieve cada vez mayor que cobran distintas expresiones culturales afrolatinoamericanas y africanas en circuitos de enseñanza y en su práctica en el espacio público.¹⁸ Estos procesos de transmisión, aprendizaje y práctica

y formalización de memorias, y que quienes se expresan e intentan definir el campo de las luchas políticas por las memorias pueden concebirse como “emprendedores de la memoria”.

¹⁶ En la conmemoración de los 30 años en 2006, el Poder Ejecutivo Nacional impulsó la fecha en su carácter no laborable y una mayoría de votos la estableció feriado inamovible por ley.

¹⁷ De esta manera se fue solventando la idea de “dos marchas” en el mismo espacio — con distintos puntos de encuentro y horarios de partida—, según perfiles políticos divergentes; en términos simplificados: “oficialista-opositor” respecto del gobierno.

¹⁸ Otro proceso fundamental en la revisibilización de las temáticas afrodescendientes es la formación de un movimiento social afrodescendiente que lucha por su reconocimiento y contra el racismo y la exclusión. Ambos procesos, el *más* cultural y el *más* político, se encuentran en estrecha relación y han sido favorecidos por la llegada y la

fueron trascendiendo límites, pertenencias e identificaciones étnico-raciales “afro” e intersectándose en muchos casos con algunas de las dinámicas político-generacionales que se profundizaron post 2001. Estas dinámicas incidieron en la impresión de determinadas marcas y sellos con las que algunas artes negras, como el candombe y las danzas de orixás, fueron siendo resignificadas y re-escenificadas,¹⁹ permitiendo reconceptualizaciones de la política, la resistencia [Lamborghini 2015, 2017a y b] y nuevos modos de trabajar la memoria en el espacio público.

La “intra-genealogía afro” de la Marcha del 24 de marzo comenzó en el vigesimoquinto aniversario de 2001 —una de las conmemoraciones “más coloridas y ruidosas” y con mayor presencia juvenil hasta ese momento [Lorenz 2002]—, con el grupo de bailarinas *Oduduwá. Danza Afroamericana*, interpretando danzas afrobrasileñas de orixás,²⁰ y resignificando su simbología con base en lecturas y narrativas sobre procesos dictatoriales y post-dictatoriales. Los orígenes de *Oduduwá* se remitían a 1998, cuando formó parte del “Homenaje a la Memoria” de José Delfín Acosta Martínez, un joven afrouuguayo integrante del *Grupo Cultural Afro*, asesinado por la policía en 1996. En 1998, *Oduduwá* participó en la construcción colectiva por la memoria de este joven trabajador y activista cultural afrodescendiente, asesinado por defender a otros afrodescendientes del racismo policial y, a partir de su memoria, este homenaje se extendió a los afroplatenses históricamente negados y silenciados [véase Frigerio y Lamborghini 2009]. Tres años después, sus integrantes ya eran protagonistas de cómo la memoria del terrorismo de Estado iba ampliándose en manos de otros sujetos y cohortes generacionales. Invitado por HIJOS, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo, el grupo *Oduduwá* marchó

apropiación local de nuevas narrativas multiculturalistas desde mediados de los años 90 [Frigerio y Lamborghini 2011].

¹⁹ En el caso del candombe afrouuguayo, en otro trabajo analicé el impulso por la auto-gestión, las formas de organización proclives a la horizontalidad, la igualdad de género y el énfasis en la apropiación del espacio público mediante prácticas culturales en tanto acción política [Lamborghini 2017b].

²⁰ Me refiero a las reformulaciones de las religiones de origen afrobrasileño y afrocubano en danzas artísticas de orixás. En su relocalización en Argentina, éstas y otras danzas afrobrasileras son denominadas coloquialmente como “danzas afro” (“bailar afro”). Como otras prácticas culturales afro, estas danzas fueron introducidas en la década de los años 80 y 90 por migrantes afrolatinoamericanos (en este caso afrobrasileños). Se destaca la labor de maestras como María Isabel (Isa) Soares, cuyas experiencias fueron base de grupos artísticos y docentes locales que implementaron nuevas propuestas artísticas, diferentes de las de sus lugares de procedencia [Gayoso 2006: 343]. Las integrantes de *Oduduwá* eran en su mayoría alumnas de Isa Soares.

danzando por la memoria de los desaparecidos de la dictadura acompañando la labor de los organismos de derechos humanos. Unos años más tarde, desde 2003, la Marcha del 24 también empezó a contar con la participación de una cuerda (grupo de tambores) de candombe de estilo afrouruguayo²¹ en memoria del joven afrouruguayo asesinado, convocatoria originada asimismo a partir de una invitación de Madres.²² Desde entonces, esta convocatoria, aglutinadora de redes familiares y de amistad de la comunidad afrouruguaya, continuó vigente y desfilando al finalizar, como cierre de la marcha. Por su parte, las convocatorias de *Oduduwá* cobraron gran envergadura desde 2005, con la reapertura de las causas judiciales contra los represores de la dictadura —tras la derogación de las “Leyes del perdón”—, cuando se amplió la invitación a otras mujeres que desearan confluír en esta performance.

Los grandes despliegues de *Oduduwá* marcan memoria en el espacio de la Marcha del 24, en un contexto de creciente difusión de artes afroamericanas y africanas que remite a procesos largos y complejos de aprendizaje y entrenamiento en saberes corporales y musicales, y que hicieron eco en el surgimiento de otras iniciativas afines a lo largo de la década. Así, la conmemoración de 2010 —por citar un ejemplo característico— contó con al menos seis convocatorias percusivas y dancísticas: danzas afrobrasileras de orixás a cargo de *Oduduwá*, con una coreografía al ritmo de los tambores de *La Chilinga*; samba afrobrasileras a cargo de *Tumbalatá*; los tambores africanos de *PaCúmbiri* y dos convocatorias de candombe afrouruguayo: la que

²¹ Dentro del crecimiento y popularidad de distintas artes performáticas afrolatinoamericanas, el candombe afrouruguayo [Ferreira 2008] tiene la mayor presencia en el espacio público de Argentina. En Buenos Aires, trascendió la comunidad migrante afrouruguaya de sectores populares que lo relocalizó entre mediados y fines de la década de los años 70 [Ferreira 2015] y atravesó distintas dinámicas de difusión y enseñanza mediante otras generaciones migrantes más marcadamente desde la década de los años 90 [véase, Frigerio y Lamborghini 2009]. Actualmente existen cerca de una quincena de comparsas y grupos (contando solamente los del área metropolitana) que ensayan en plazas y lugares públicos. El candombe tiene una fuerte presencia también en el conurbano y en la provincia de Buenos Aires, así como en las principales capitales y muchas ciudades del país, donde se realizan ensayos semanales y distintas llamadas locales y regionales [Broguet 2016]. Asimismo, anualmente se llevan a cabo los “Encuentros de CandombeS” que nuclean a grupos de todo el territorio nacional [véase Lamborghini 2015 y 2017b].

²² En 2003 Ángel Acosta, hermano de José Delfín y quien organizara en 1998 el “Homenaje a la memoria” de su hermano, fue invitado por las Madres de Plaza de Mayo y desfiló con otros tambores —mayormente alumnos suyos— en la Marcha del 24. [Tomamos estos datos de una entrevista realizada por Viviana Parody a Ángel Acosta el 12 de mayo de 2013].

cierra la marcha desfilando al finalizar todas las columnas, mencionada previamente, y la de Los Tambores No Callan (LTNC), que mencionaré a continuación. Un año después, en 2011, más de 200 bailarinas en/de *Oduduwá* encabezaron las columnas de los organismos de Derechos Humanos hacia la Plaza de Mayo, abriendo de esta manera el camino a la bandera de los detenidos desaparecidos, momento clave de la performance del 24.

2.1. TAMBORES Y DANZA TRABAJANDO LA MEMORIA

Desde 2001, distintas agrupaciones y colectivos culturales ligados a la escena de percusión y de danza afro de Buenos Aires comenzaron a convocarse en la Marcha del 24 de marzo. Aún más, la entrada de lo llamado afro con *Oduduwá*, no sólo inauguró la presencia de este tipo de actuaciones artísticas, sino que abrió una manera particular de marchar; o bien, de encarnar/corporizar esta marcha. Ya no se trató (sólo) del tono festivo y carnavalesco de los recitales de música o de la presencia de murgas, sino de marchar bailando, representando una escena, percutiendo tambores y/o ejecutando otros instrumentos musicales. Alrededor de diez cuadras con desplazamientos, pausas y silencios artísticos y desarrollos escénicos.

Pero, como sabemos, las performances no sólo *reflejan* la realidad y los contextos sociales, sino que se relacionan con éstos de forma reflexiva y recíproca. Si tenemos en cuenta que la Marcha del 24 de marzo constituye un ritual anual emblemático, cabría esperar que se nutra tanto, como que igualmente *genere* desarrollos colectivos, más allá del momento puntual de la performance. El caso del colectivo de candombe afrouuguayo Los Tambores No Callan (LTNC), es elocuente en este sentido, pues la Marcha del 24 impulsó su comienzo como tal. Surgido en 2009 para participar con candombe en la Marcha a 32 años del golpe, desde entonces, las performances de LTNC disputan significados y condiciones hegemónicas acompañando con música y danza de candombe luchas y causas sociales de variada índole en distintos momentos y lugares.

Cuando los tambores y los cuerpos en la calle actúan como símbolo y canalización de la oposición a la opresión social, impactan en el espacio público haciéndolos visibles y más audibles y sonorizando lo que *no callan*.

Si los significados políticos de LTNC son actualizados en cada convocatoria y la performance se apoya, para significar, en el contexto específico de la causa a la que adhieren y acompañan [Lamborghini 2017a], al enfocar su accionar cada 24 de marzo, distintos niveles y sentidos del pasado y presente se superponen y retroalimentan. Por un lado, y de manera principal, en relación con el trauma del pasado reciente de la última dictadura

cívico-militar y las contiendas del movimiento de derechos humanos que, desde sus orígenes “y el pico de sus luchas, en el corazón de la represión política más dura”, fue extendiendo sus reclamos, “saliendo del confinamiento del dolor personal, para hacerse visibles en calles y plazas, hasta transformarse en uno de los protagonistas del espacio público postdictadura” [Lorenz 2011: 221]. Heredera de esta tradición, pero también de una cultura política de reformulación del dolor con sentidos propios, el lenguaje de la performance de LTNC implica una movilización en el espacio público que se aleja de modalidades y tonos solemnes, de “ethos sacrificiales” de militancia [Natanson 2013]²³ y se acerca a esos “nuevos ethos militantes” próximos a la noción de “activismo cultural” [Svampa 2011]. El ritmo de la música al hacer sonar y dialogar a los tambores, los gestos, las miradas, las imágenes, las posturas y contactos corporales, el movimiento, la danza, los abrazos, las lágrimas y las risas, canalizan la emoción de la memoria traumática de la última dictadura cívico-militar. Como manifestó uno de sus integrantes, en la Marcha del 24 se producen “momentos claves donde la alegría abraza la tristeza [...]” La expresión de estas asociaciones de sentimientos contrapuestos, como la “bronca” y la “tristeza” ligada a la “alegría” y “goce” recorre las diferentes convocatorias de LTNC, y es particularmente experimentada en ésta. El goce y la alegría de tocar y bailar se enlazan con la felicidad de la lucha compartida, se transforma en un goce colectivo que abraza convicciones y disputas expresadas, mediadas, por el candombe resignificado políticamente.²⁴

Por otro lado, la performance de LTNC en la marcha de la memoria teje relaciones con un pasado más lejano ligado a la transmisión reiterada de esas “otras” trayectorias culturales de las comunidades afrodescendientes en el continente americano, con una herencia marcada por la violencia de la

²³ Por su parte, la tradición del toque de tambores (“bombos”) de las protestas sindicales, del movimiento peronista y de diversos tipos de reclamos —cuyas relaciones con los afroargentinos, el candombe y su estigmatización pueden establecerse, aunque no de manera lineal o transparente [véase Garguin 2009]— no aparece en términos *emic* como una asociación destacada, si bien esta cultura política puede operar de manera indirecta.

²⁴ Esta resignificación política, así como la idea de re-politización, parte del llamado de atención sobre la difícil distinción entre estudios culturales y estudios políticos en relación con las manifestaciones culturales “negras”; los enfoques contemporáneos advierten sobre la dimensión propiamente política de las manifestaciones culturales “negras” [Cunin 2010: 242]. De manera más amplia, y sin pretender brindar un panorama exhaustivo al respecto en esta acotada ocasión, intersecciones y fusiones como estas —arte y política, militancia y belleza, protesta y goce—, tienen una presencia notable en los nuevos movimientos sociales/culturales [Goldman 2007].

esclavitud de sus antepasados (y las formas de opresión y exclusión social en las sociedades post-esclavistas), pero también por la resistencia y por performances culturales que posibilitan, no la “mera recapitulación, sino la transformación de la experiencia mediante la renovación de sus formas” [Roach 2011: 193-195]. De esta manera, aunque las performances de LTNC no expliciten en su iconografía la re-escenificación de una memoria afrodescendiente —como, en cambio, sí lo hace la convocatoria de *candombe* que cierra la marcha en nombre de José Delfín Acosta—,²⁵ hay elementos del *candombe* como performance cultural transmisora de memorias étnicas subalternas que se toman y resignifican.

Entrelazando la activación de memorias de la dictadura con sentidos contra-hegemónicos corporales y estéticos “afro/negros”, los nuevos *ethos* militantes culturales de LTNC y de *Oduduwá* (luego *Colectivo Afro*) crean formas de “poner el cuerpo” en la calle que acentúan la expresividad musical, corporal y artística colectiva en su carácter político. Las performances artístico-políticas afro en la Marcha del 24 de marzo, vinculan pasado-presente-futuro y hunden sus raíces en una y otra tradición y rituales de evocación de las generaciones precedentes-*desaparecidas*. Cada 24 de marzo, los tambores llaman, los cuerpos invocan y superponen performática y simbólicamente subalternidades y resistencias históricas y presentes. Distintas temporalidades, donde lo estético, lo social y lo político son indisociables, en una práctica que es simultáneamente acto, modo de transmisión y medio de intervención en el mundo [Taylor 2011: 20 y 28].

Además, en el transcurso hacia, durante y luego (d)el desarrollo de estas “performances *de/en* performances”, los protagonistas de estas construcciones tejen vínculos personales y grupales, estéticos y políticos en y más allá de sus pertenencias grupales inmediatas, como veremos a continuación.

2.2. UN “FRENTE CULTURAL” PARA MARCHAR POR LOS 40 AÑOS

Sumado a la fuerza simbólica de los aniversarios “redondos”, y de ser un día jueves (en coincidencia con Rondas de las Madres de Plaza de Mayo), la

²⁵ En los últimos años, quienes participan de esta convocatoria portan un cartel delante de los tambores con la leyenda: “José Delfín Acosta Martínez. Mártir negro del Río de la Plata defensor de los ДДНН [derechos humanos] de los afrodescendientes y africanos”. Esta consigna de lucha y exigencia de justicia da cuenta de la histórica confluencia en esta marcha de reclamos ligados a los derechos civiles de grupos minorizados, así como de la construcción de relaciones entre los derechos humanos del pasado dictatorial y el pasado y presente de los colectivos afrodescendientes [véase Parody 2014].

conmemoración de 2016, a 40 años del golpe cívico-militar, tuvo como contexto un nuevo gobierno de derecha ahora también a nivel nacional (y no sólo de la ciudad), cuyos gestos contrarios a la memoria trabajada en las décadas anteriores no se hicieron esperar, así como tampoco el rechazo de los organismos de derechos humanos y de amplios sectores sociales.²⁶ Así, esta marcha de los 32 años de democracia fue escenario de críticas al relato negacionista que puso en tela de juicio la cifra-emblema social de los 30 000 desaparecidos y la lectura del documento de los organismos de derechos humanos que en el acto central apuntó a los “retrocesos de la democracia”; repudió las medidas represivas en manos del Estado y fue marco para diversos reclamos sociales ante una ola masiva de despidos laborales. Se sabe que la marcha de los 40 años fue la más multitudinaria de su historia. Muchas organizaciones y partidos políticos permanecieron en distintos puntos del recorrido y una gran mayoría no llegó a la Plaza de Mayo. Además de las columnas, marcharon, como siempre y más, miles de personas auto convocadas.

La cultura como terreno de disputa, lucha y construcción de memoria(s) también se potenció en este aniversario. La marcha incluyó una cantidad notable de grupos artísticos de tamaño reducido, y varios otros conformados por centenares de personas, que teatralizaron, danzaron, tocaron instrumentos, cantaron, construyeron y movilizaron escenografías y utilería, portaron vestuarios, antifaces y maquillajes. A través de lenguajes dramáticos, pero también paródicos y humorísticos, defendieron la memoria y denunciaron las políticas económicas y sociales del ajuste neoliberal en curso. Tal fue la presencia de estos grupos, que el Encuentro Memoria Verdad y Justicia (EMVYJ) —a 20 años de la creación de la antigua Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia— destinó una “comisión de actividades artísticas” para coordinar sus intervenciones entre las columnas de sindicatos y frentes políticos.

En este contexto y nueva coyuntura política, la presencia de LTNC cobró mayor magnitud y puso en práctica formas innovadoras al convocar, por primera vez, un “Frente Cultural” que integró junto a otros colectivos artísticos. Los vínculos previos y acciones conjuntas entre LTNC y el *Colectivo Afro* (antes *Oduduwa*) fueron un aspecto central de esta convocatoria.

²⁶ Un año después, en 2017, el presidente Mauricio Macri ordenó mediante un decreto de necesidad y urgencia (DNU) que el feriado del 24 de marzo fuera movable. La decisión fue ampliamente criticada por los organismos de derechos humanos y un vasto arco civil y político que la consideró también como un ataque a la movilización, tras lo cual el decreto quedó sin efecto.

Dentro del Frente Cultural, las mujeres del *Colectivo Afro*²⁷ (acompañadas por un bloque de percusión) resignificaron, como lo hizo *Oduduwa* hasta 2012, la simbología de las danzas afrobrasileñas de los *orixás*. Luego de los dos ensayos coreográficos habituales, el 24 marcharon vestidas de blanco, “bailando y resignificando las leyendas de matriz afro, que también nos hablan de resistencias y de la construcción de memorias”. La creación del guión sobre “qué decir, qué pedir y qué ofrendar” se basó en cuatro *orixás* (deidades afrobrasileras) que fueron danzados como “las calles y un pueblo empoderado”, “la resistencia y la organización” y “la contención en tiempos de resistencia y combate”, en una interpretación que acentuó la lucha por los derechos humanos del pasado y del presente en el nuevo contexto.²⁸

Por su parte, la convocatoria de LTNC fue la más numerosa de su trayectoria. Contó con más de 200 integrantes (160 tambores y 50 bailarinas/es) y se sumaron, como en otras ocasiones, candomberos/as del Gran Buenos Aires y La Plata. La cantidad de personas acompañando (y siendo parte de la performance) creció también proporcionalmente. LTNC desfiló por primera vez con banderas propias, a la usanza de las Llamadas de candombe (desfiles donde cada comparsa porta vestuario, banderas y estandartes identificatorios) y se elaboraron consignas específicas. Además del lema “*Memoria Verdad y Justicia, continuidad de los juicios a los represores*” relativo a los derechos humanos relacionados con la dictadura, otros reclamos fueron comunicados en carteles que fueron llevados en los tambores y por gente que asistió como soporte de la organización. Las distintas demandas fueron precedidas por el popular “*Nunca Más*” de repudio al terrorismo de Estado, a la “*Clausura a la Cultura*”; “*Concentración de medios*”; “*Monsanto*”; “*Trata de personas*”; “*Represión a la protesta social*” y “*Desfinanciamiento de lo público*”, que estuvieron presentes entre los problemas sociales, económicos y políticos denunciados, algunos de larga data y otros relativos al nuevo gobierno.

El Frente Cultural reunió a once agrupaciones que confluyeron a partir de su afinidad ideológica y visiones similares sobre la relación entre arte y política (el arte es político, el arte como herramienta política, entre otras).

²⁷ La coordinación del *Colectivo Afro* estuvo a cargo de bailarinas, en su mayoría ex *Oduduwa*. Según el material de difusión, el equipo coordinador estuvo compuesto por Marcela Gayoso, Alejandra Vassallo, María Balmaceda, Eva Mazal, Inés Mendonça, Belén Mora y Cecilia Benavidez y, como coordinador de la percusión, Miguel Villaveiran.

²⁸ Las frases y palabras entre comillas corresponden a material de difusión del grupo en redes sociales. En tanto reapropiaciones artísticas de religiones de origen afrobrasileras, estos conceptos aparecen ligados a los *orixás Exú, Ogum y Oxaggian y Yemanjá*, respectivamente.

Varias de ellas habían coincidido en reclamos sociales en la calle, o bien, se conocían por redes de trabajo, amistad o sociabilidad. Los distintos colectivos, en términos de personas que marcharon, bailaron, tocaron y actuaron, llegaron a la cantidad de 1500 —y cuyos bloques de mayores proporciones fueron LTNC y *Colectivo Afro*— coordinaron sus esfuerzos para formar una sola columna detrás de un pasacalle y marcharon con su arte por una avenida diagonal (en sentido literal y figurativo), superadora de las históricas dicotomías partidarias-espaciales de la Marcha del 24.

2.3. APOYANDO LA LUCHA DE OTRAS MADRES (TAMBIÉN)

Si bien, la mayor parte de los colectivos que conforman el Frente Cultural²⁹ se nuclean a partir de la práctica de una expresión cultural o de performances artísticas, este no es el caso de *Madres Víctimas de Trata* (MVT), que participó de este modo por primera vez en la Marcha del 24 de marzo. Conformada por familiares y amigos/as de niñas, adolescentes y mujeres víctimas de las redes de trata para explotación sexual, esta agrupación lucha contra la trata de mujeres y por obtener su visibilización.³⁰ Dentro del Frente Cultural, MVT fue acompañada, como en otras manifestaciones/intervenciones, por un grupo performático de mujeres —*Mariposas A.U.Ge* (acción urbana de género)— que, vestidas de rojo, portaron antifaces y llevaron en su pecho y espalda fotografías de mujeres desaparecidas, víctimas de la trata.³¹

Como sintetizó en una reunión un referente del Frente Cultural y miembro de LTNC, acompañar a estas mujeres en su lucha es apoyar a “las madres de este momento” y por ello tiene especial sentido marchar en una misma columna el 24 de marzo. Las mujeres víctimas por las que estas Madres luchan son “desaparecidas en democracia”, “desaparecidas para ser

²⁹ Los colectivos del Frente Cultural de 2016 fueron, según su orden en la columna: Canto en cajas, Sikuris, Cien Volando, Música Andina, ENECA-Che Cultura, Compadres del Horizonte, Yo no fui, Colectivo Afro, Mariposas A.U. Ge, Madres Víctimas de Trata y LTNC.

³⁰ Disponible en: <<https://www.facebook.com/MadresVictimasDeTrata>>.

³¹ El vínculo entre LTNC y MVT también es previo a su participación en el Frente Cultural. Durante 2015 y 2016, los tambores apoyaron su causa en intervenciones en la estación de trenes de Constitución, en una estación del Subterráneo, el Obelisco, las escalinatas del palacio de los Tribunales y en el cierre de la Semana de la Trata, que culminó en la Ronda que MVT suele realizar en la Pirámide de Mayo, siguiendo los pasos de las Madres de Plaza de Mayo. Posteriormente, el 8 de marzo de 2017, marcharon/sonaron/danzaron en la multitudinaria manifestación del Paro de Mujeres en el Día Internacional de la Mujer.

prostituidas". De manera general, la "racionalidad comunicativa" [Reguillo 2006] de MVT se afirma en tropos de significación centrales en las políticas del recuerdo del terrorismo de Estado.³² Se ancla en la historia de los organismos de derechos humanos, tanto en su "identificación familiar" (Madres, Abuelas, Familiares, Hijos), como en el papel central de las mujeres como líderes y en su militancia en la escena pública, "empujando los límites de la negociación política" [Jelín 2002a: 104 y 115].³³ "Aparición con vida" de las víctimas, "juicio y castigo a los culpables" y la exigencia de medidas para frenar el flagelo de la trata de personas con fines de explotación sexual, son causas donde el dolor del trauma personal es transformado en activismo político y se convierte en material de agencia y en acto de transferencia, a la manera de las prácticas performáticas de las Madres de Plaza de Mayo [Taylor 2011]. El lenguaje visual y los iconos de las performances políticas de MVT también se apoyan en esta historia. Sus integrantes y colaboradores llevan una bandera con los rostros de mujeres desaparecidas y sus fotografías individuales son también portadas en cada manifestación. Como el lugar que tuvieron (y tienen) las fotografías de los desaparecidos en las luchas y trabajos de la memoria de la dictadura militar, las fotografías de las mujeres desaparecidas por la trata han pasado de la esfera de circulación privada a la pública [Da Silva Catela 2009]. Además, cuando estas imágenes integran performances políticas donde hay una apuesta estética, como cuando son parte de las intervenciones de *Mariposas* y de LTNC, entran en la intersección y tensión entre lo documental, su valor referencial y lo artístico.³⁴ Los cuerpos de las bailarinas, de las tamborileras/os y los tambores, como extensión de los cuerpos de sus percutores, portan entonces estas fotos denunciando y concientizando sobre este crimen, pero también con ello rinden homenaje a estas mujeres como una forma simbólica de introducir sus imágenes en el cuerpo social.

³² Uno de los nexos de mayor peso simbólico se expresa en el apoyo público que dan las Madres de Plaza de Mayo LF a la causa de MVT, principalmente a través de su titular, Nora Cortiñas.

³³ MVT es encabezada por una madre cuya hija fue secuestrada hace 26 años y hallada muerta, víctima de la trata.

³⁴ Para un trabajo sobre estas tensiones en un contexto de exposición de fotografías de la dictadura, véase Larralde Armas [2015]. Cabe aclarar que performances como las de *Mariposas* y/o el acompañamiento de LTNC y el *Colectivo Afro* a MVT son parte de un trabajo consensuado entre los distintos actores sociales. Lo expuesto en este trabajo se distingue de los dilemas que plantean los análisis críticos sobre la espectacularización del dolor y sufrimiento del otro [Ardenne 2006].

Debido al reconocimiento de la importancia y urgencia social de la causa, y de sus puntos de contacto con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, los integrantes del Frente Cultural decidieron que MVT encabezara la columna del año siguiente (2017), a 41 años del golpe, “con todos los colectivos detrás, dándoles fuerza”. La resignificación de estos vínculos y redes de solidaridad son recíprocos; como expresó la líder de MVT: “*Mariposas* es un grupo que trabaja sobre la violencia de género y la trata es explotación de mujeres, los tambores [LTNC] homenajean a los esclavos y la trata de mujeres es la esclavitud de ahora” [Referente de MVT, en conversación personal 2-12-2017].

CONSIDERACIONES FINALES

En un país donde el pasado de una dictadura asesinó, torturó, persiguió y marcó el espacio urbano como un lugar de peligro, represión e inmovilidad social, una temporalidad más lejana negó históricamente la continuidad de la población de ascendencia africana y su lugar en la identidad nacional, excluyendo y estigmatizando sus expresiones culturales. Pasado el retorno y la transición democrática, en las últimas décadas, nuevas lecturas sobre la cultura expresiva como acción política en el espacio público se conjugaron con narrativas de valoración de la militancia y el compromiso político de una generación diezmada que vive en la memoria, así como en contextos favorables a la reemergencia de identidades étnico-raciales silenciadas y la práctica de culturas afroamericanas relocalizadas por distintos sectores sociales.

En este estudio propuse una aproximación a las articulaciones que se conjugan entre arte/cultura, política, memoria, performances afro y movilización social en Buenos Aires a partir de un análisis de la manifestación anual por la Memoria, Verdad y Justicia del terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura cívico-militar el 24 de marzo de 1976. Desde hace más de tres décadas, esta performance se despliega en un radio que hoy abarca al menos diez manzanas y culmina en la Plaza de Mayo del centro de la ciudad —símbolo del Estado argentino y lugar de históricas movilizaciones [Lorenz 2011]. Se dedican meses para su organización y congrega a miles de argentinos, según las lógicas cambiantes del campo político, del movimiento de derechos humanos y la afluencia de nuevos actores sociales [Lorenz 2002, 2011]. En particular, procuré dar cuenta de algunas transformaciones de la Marcha del 24 de marzo focalizando una “intra-genealogía afro” dentro de la genealogía mayor de la performance. Identifiqué, entonces, algunas de las capas de significados de performance que se

retroalimentan: performances culturales afro resignificadas y reelaboradas en performances artístico-políticas, inscriptas en una performance política de memoria con sus propias características e historicidad. Las construcciones artístico-políticas afro que se despliegan en la Marcha del 24 forman parte de un campo común de experiencias y procesos ideológicos donde la activación de la memoria de la última dictadura militar encarnada a partir de la expresividad artística es inteligible. A su vez, el análisis sobre las maneras de profundizar en las relaciones entre cultura y política (que lejos están de ser dos esferas separadas), permitió deslindar particularidades del trabajo con el “significante negro” de estas expresiones de cultura popular [Hall 2003 (1998)] en el contexto de Buenos Aires.

Mientras que en este ritual anual de memoria colectiva, extensos sectores de la sociedad construyen y sostienen su derecho a la memoria, la verdad y la justicia y el cuerpo deviene “cuerpo social” [Taylor 2011: 423]; en las performances afro analizadas, este cuerpo colectivo construye puentes entre temporalidades, generaciones y tradiciones de resistencia, no callando —gritando— y sonorizando, con tambores y danza. Las expresiones culturales afrolatinoamericanas —que tradicionalmente han posibilitado el sentido de continuidad y fuerza en colectivos sociales afro subalternizados y racializados—, son entonces repolitizadas de manera abierta y explícita. Ya sea a través de la cualidad callejera del candombe afrouruguayo, o llevando el lenguaje artístico de las danzas de orixás a la calle, estas performances culturales abren canales para la reconceptualización de la política y la resistencia-acción, politizando la expresión y el goce de su práctica colectiva. A través de estas performances, sus protagonistas incorporan el pasado y se construyen como sujetos en espacios de experimentación, de aprendizaje cultural y político [Eyerman 2002] y como “emprendedores de memoria” [Jelín 2002a]; elaboran y transmiten sentidos del pasado y presente, involucrando a otros, generan participación y ponen en juego nuevas ideas, creaciones y reflexiones, al ser testigos de su propia acción.

Desde su surgimiento, *Oduduwá* (hoy *Colectivo Afro*) y LTNC (re)configuran espacios de intervención apostando a nuevos sentidos y articulaciones sociales, evidenciando que la Marcha del 24 de marzo es un espacio de creatividad política (y artística) dinámico. La reciente organización de un Frente Cultural de colectivos artísticos que lleva como baluarte la lucha de *otras* Madres (de mujeres víctimas de *otra* trata) que reciben su fuerza en tan ardua e invisibilizada lucha, muestra que la memoria de la dictadura se extiende al apoyo de causas sociales que están simultáneamente comprendidas en esta causa fundacional y emblemática. Tomando y reelaborando sentidos del pasado de generaciones anteriores, estas formas de

marchar rompen barreras y recombinan elementos e ideas dispares a partir de la fuerza de innovación y de convocatoria del arte de la performance [Taylor 2011] como acto de transferencia donde las prácticas corporales — sistemas de transmisión de memoria y saber social— potencian la intervención directa.

Este trabajo ha intentado captar algunos de los puntos de una trama de acciones y significados que se dirigen en numerosas direcciones y que se retroalimentan y refuerzan. En un contexto político en que esta fecha de memoria evidencia una visibilidad conflictiva saliente y la movilización social en el espacio público se tornó objeto de represión estatal y sospecha, la Marcha del 24 continúa articulando memorias del pasado de dictadura y luchas del presente. Continúa siendo ampliamente defendida y planteando nuevos desafíos para la expresión política, artística y de performances afro.

De manera más amplia, mientras que lo *afro* (y su estudio) adquieren cada vez mayor vigencia y complejidad en Latinoamérica, el análisis del crecimiento y la diversificación de modos performáticos de trabajar la memoria en los espacios públicos puede contribuir al conocimiento de procesos históricamente contextualizados de re-escenificación y resignificación de las culturas afroamericanas.

REFERENCIAS

Ardenne, Paul

2006 *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*. Flammarion. París.

Amati, Mirta, Sergio Díaz y Alelí Jait

2013 Memoria, ritual y performance en las conmemoraciones nacionales del “pasado reciente” en Argentina: el 24 de marzo y el 2 de abril, en VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires.

Andriotti Romanin, Enrique

2012 De la resistencia a la integración. Las transformaciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo en la “era Kirchner”. *Estudios Políticos* (41), julio-diciembre: 36-56.

Broguet, Julia

2016 “Lo negro en algún lado esta...” orden espacial-racial y candombe afrouuguayo en el barrio Refinería (Rosario, Argentina). *Revista Colombiana de Antropología*, 52 (1), enero-junio: 197-222.

De Camargo Abreu, Carolina

- 2013 Festa Tribal planetária: *Raves em terras brasileiras, en A terra do não lugar. Diálogos entre antropologia e performance*, Paulo Raposo et al. (comp.). Editora UFSC. Florianópolis: 127-154.

Cunin, Elizabeth

- 2010 Introducción, en *Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe*, Elizabeth Cunin (coord.). Instituto Nacional de Antropología e Historia. México: 13-32.

Da Silva Catela, Ludmila

- 2009 Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina, en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Claudia Feld y Jessica Stites-Mor (comps.). Paidós. Buenos Aires: 337- 363.

Domínguez, María Eugenia

- 2004 O "afro" entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexiones sobre las diferencias, tesis de maestría. Universidade Federal de Santa Catarina.

Eyerman, Ron

- 2002 Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements. *Qualitative Sociology*, 25 (3): 443-458.

Fernández Bravo, Nicolás

- 2012 ¿Qué ha cambiado en el 'campo afro'? Paradojas, temporalidades, desafíos, en *Afropolíticas en América del Sur y el Caribe*, Milena Annechiarico y Alicia Martín (eds.). Puentes del Sur. Buenos Aires: 73-88.
- 2016 El regreso del cabecita negra. Ruralidad, desplazamiento y reemergencia identitaria entre los santiagueños afro, en *Cartografías Afrolatinoamericanas (II)*, Florencia Guzmán, Lea Geler y Alejandro Frigerio (eds.). Biblos. Buenos Aires: 161-182.

Ferreira, Luis

- 2008 Dimensiones afrocéntricas en la cultura performática uruguaya, en *Cultura y sociedad afro-rioplatense*, Gustavo Goldman (comp.). Perro Andaluz. Montevideo: 91-126.

Ferreira, Hugo

- 2015 *Chico Repique y Piano: breve historia de la llegada del candombe a la Ciudad de Buenos Aires*. Ciccus. Buenos Aires.

Fischman, Fernando

- 2004 La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales: actuación y (re)tradicionalización, en *Arte, comunicación y tradición*, María Inés Palleiro (coord.). Dunken. Buenos Aires: 167-180.

Frigerio, Alejandro

- 2000 *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*. Ediciones de la Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.
- 2006 “Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural* (16): 77-98.

Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini

- 2009 El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad “blanca”. *Cuadernos de Antropología Social* (30): 93-118.
- 2011 Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia “afro”. *Pós Ciências Sociais* (16): 21-35.

Garguín, Enrique

- 2009 Los argentinos descendemos de los barcos. Articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920-1960), en *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Sergio E. Visacovsky y Enrique Garguín (comps.). Antropofagia. Buenos Aires: 61-94.

Gayoso, Marcela

- 2006 Danza afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación, en *Temas de Patrimonio Cultural* 16, Leticia Maronese (comp.). Buenos Aires: 343-350.

Geler, Lea

- 2016 Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital. *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, 37 (1): 71-87.

Goldman, Marcio

- 2007 Introdução: Políticas e Subjetividades nos ‘Novos Movimentos Culturais’. *ILHA*, 9(1-2), enero a julio– agosto a diciembre: 8-23.

Hall, Stuart

- 2003 [1998]. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, Liv Sovik (coord.). Editora UFMG. Belo Horizonte.

Jelín, Elizabeth

- 2002a *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores. Madrid.
- 2002b Introducción, en *Las conmemoraciones: Las disputas “in-felices”*, Elizabeth Jelín (comp.). Siglo veintiuno editores. Madrid: 1-7.

Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo

- 2017 Expresiones “afro”: circulaciones y relocalizaciones. *Desacatos* (53), enero-abril: 8-19.

Lamborghini, Eva

- 2015 *Candombe afro-uruguayo en Buenos Aires: Nuevas formas de sociabilidad, política y apropiación del espacio público*, tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- 2017a Los Tambores No Callan: Candombe y Nuevos ethos militantes en el espacio público de Buenos Aires. *Revista Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, 38 (1): 111-129.
- 2017b Apropiaciones y resignificaciones de las “culturas negras”: la práctica del candombe afro-uruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina). *Universitas Humanística* (83): 291-318.

Lamborghini, Eva, Lea Geler y Florencia Guzmán

- 2017 Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas». *Tabula Rasa* (27): 68-101.

Larralde Armas, Florencia

- 2015 Las fotos sacadas de la ESMA por Víctor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso. *Cuaderno* (54): 79-102.

Lorenz, Federico

- 2002 ¿De quién es el 24 de Marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976, en *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*, Elizabeth Jelín (comp.). Siglo veintiuno editores. Madrid: 53-100.
- 2011 Las movilizaciones por los derechos humanos (1976-2006), en *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*, Mirta Zaida Lobato (ed.). Biblos. Buenos Aires: 205- 222.

Natanson, José

- 2013 El retorno de la juventud. Movimientos de repolitización juvenil en nuevos contextos urbanos. *Nueva Sociedad* (43), enero-febrero: 92-103.

Parody, Viviana

- 2014 Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del candombe afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013). *Resonancias*, 18 (34): 127-153.

Picconi, María Lina

- 2016 *Los colores de la discriminación. Procesos de reemergencia afrodescendiente en Córdoba*. Babel. Córdoba.

Quiña, Guillermo Martín

- 2009 Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad, en *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Ana Wortman (comp.). Eudeba. Buenos Aires: 213-246.

Reguillo, Rossana

2006 Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida. *Contra-texto* (14): 93-104.

Roach, Joseph

2011 Cultura y performance en el mundo circunatlántico, en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de Cultura Económica. México: 187-214.

Sansone, Livio

2003 *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brasil*. Palgrave MacMillan. Nueva York.

Svampa, Maristella

2011 La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea, en *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*, Mirta Zaida Lobato (ed.). Biblos. Buenos Aires: 237-253.

Taylor, Diana

2000 El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro del sur*, 15: 33-40.

2011 Introducción. Performance, teoría y práctica y "Usted está aquí": el ADN de la performance, en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de Cultura Económica. México: 7-30.

Turner, Victor

1987 *The anthropology of performance*. Paj Publications. Nueva York.

Vich, Victor

2011 Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista, en *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de Cultura Económica. México: 377-400.