

---

## **El Mendozazo del agua entre arte y política. Una aproximación a partir de “*La rebelión de las hojas*”**

MESA 35. Prácticas y experiencias revulsivas de arte y política. Demandas sobre género y trayectos autogestivos en la Argentina actual.

Mariano J. Salomone, FCPyS-UNCU; INCIHUSA-CONICET; [msalomone@mendoza-conicet.gob.ar](mailto:msalomone@mendoza-conicet.gob.ar)

### **Resumen**

El trabajo procura abordar las complicidades entre arte y política que emergen alrededor de la defensa del agua como bien común en Mendoza, formando parte de la elaboración de una narrativa crítica al neoliberalismo. Lo hace a partir de una experiencia particular, la obra de teatro “*La rebelión de las hojas*”.

La obra fue estrenada el 31 de enero de 2020 y es una especie de “crónica teatral” de la insurrección popular que vivió Mendoza a fines de 2019, pues narra aquel acontecimiento político que tuvo lugar cuando las intensas movilizaciones extendidas por todo el territorio, obligaron al gobernador a dar marcha atrás a la “reforma” legislativa que había impulsado para destrabar los proyectos de megaminería que hay en la provincia. A partir de la observación participante y la realización de entrevistas, la ponencia busca reconstruir algunos asuntos clave de ese proyecto artístico-político, vinculados a su dinámica de producción (colectiva, independiente, contestataria) y la crítica cultural que vehiculiza.

Las prácticas artísticas han acompañado la defensa del agua como bien común en Mendoza desde sus comienzos, siendo una parte constitutiva de la lucha contra la minería “contaminante, secante y saqueante”. En efecto, existe hoy una inagotable producción de

fotografías, videos, canciones y murales en diferentes localidades y departamentos de la provincia que dan testimonio de esa lucha. Por ello, esas prácticas artísticas constituyen una de las tantas ventanas a partir de las cuales podemos asomarnos para observar el mundo.

## **Palabras claves: defensa del agua, Mendoza, prácticas artísticas**

### **1. Introducción**

Este trabajo propone abordar las complicidades entre arte y política que emergen alrededor de la defensa del agua como bien común en Mendoza, formando parte de la elaboración de una narrativa crítica al neoliberalismo. Lo hace a partir de una experiencia particular, la obra de teatro *“La rebelión de las hojas”*, puesta en escena por única vez, el 31 de enero de 2020.

Desde el año 2004 se fue configurando en el escenario sociopolítico provincial, un profundo debate público en torno a una de las expresiones del neoliberalismo en la región, los proyectos de explotación metalífera a gran escala. Alrededor de los primeros impulsos, en distintas zonas de la provincia, se fue gestando un movimiento social de oposición a la megaminería que protagonizó diferentes ciclos de movilización social y a partir del cual tuvo lugar la construcción de la defensa del agua como bien común: *“el agua de Mendoza no se negocia”*; *“el agua vale más que el oro”*. Los cuestionamientos a la megaminería y las importantes movilizaciones durante 2006-2007, lograron cristalizar institucionalmente en una normativa provincial que interpuso ciertas condiciones al avance de esta expresión del extractivismo del siglo XXI. La ley provincial 7722 es un punto de clivaje en esa apuesta colectiva, pues entre las regulaciones más importantes figura la prohibición de sustancias tóxicas en la explotación metalífera. Desde entonces, las *Asambleas Mendocinas por el Agua Pura* han protagonizado diferentes ciclos de movilización.

En los últimos años, la defensa del agua como bien común cobró nuevo impulso en torno a dos iniciativas de los sectores dominantes. La primera de ellas, la ampliación de la frontera extractiva hacia la explotación de hidrocarburos no convencionales en el sur de la provincia (fracking) frente a la cual, entre los meses de abril y mayo de 2018, emergieron importantes protestas en todo el territorio provincial. La segunda, una ofensiva legislativa, impulsada

desde el poder ejecutivo provincial, que intentó imponer modificaciones a la 7722, cambiando el articulado principal de dicha norma para la protección del recurso hídrico. La nueva ley fue nombrada por el sentir popular como “ley cianuro”, debido a que entre sus modificaciones, habilitaba el uso de cianuro y ácido sulfúrico en la explotación metalífera. Frente a esta iniciativa, a finales de diciembre de 2019 cuando fue sancionada la nueva ley, irrumpió una contundente insurrección popular que obligó al gobierno provincial a dar marcha atrás con la reforma legislativa. Masivas movilizaciones en varios departamentos de la provincia, cortes de ruta en diferentes localidades y una diversidad de acciones callejeras dieron forma a una histórica pueblada que fue bautizada como el “Mendoza del agua” o “mendozaguazo”.

A lo largo de estos años, las prácticas artísticas han acompañado la defensa del agua, siendo una parte constitutiva de la lucha contra la minería “contaminante, secante y saqueante”. Existe una inagotable producción de fotografías, videos, canciones y murales en la provincia que dan testimonio de esa lucha. Ese entrecruzamiento de prácticas políticas y estéticas es el que busca interrogar este trabajo. Lo hace a partir de una experiencia particular, la obra de teatro “La rebelión de las hojas”, estrenada en enero de 2020, como celebración del primer mes de aquella pueblada. Realizada en un espacio público y al aire libre, los jardines e instalaciones del *Parque Central*, la obra es una “crónica teatral” de la insurrección popular de diciembre de 2019. La misma propuso relatar aquel acontecimiento político, aunque como veremos, no se reduce a una simple recapitulación de hechos, sino que su construcción narrativa lleva a cabo una tarea interpretativa del conflicto social que vehiculiza importantes elementos para una *crítica cultural* del extractivismo neocolonial.

Los comentarios que siguen están marcados por el carácter exploratorio de esta primera aproximación a los vínculos entre arte y política, por lo que están lejos de constituir un análisis total de esta obra en particular y, muchos menos, una mirada general sobre las vinculaciones entre arte y política en el contexto provincial. Más bien la ponencia busca reconstruir algunos asuntos clave de esa experiencia artístico-política organizada alrededor de *La rebelión de las hojas*, que están vinculados a su dinámica de producción (colectiva, independiente, contestataria) y la crítica cultural que porta. En efecto, en la primera parte realizo unas breves puntuaciones sobre las relaciones entre arte y política a partir de los debates de las últimas décadas. En el segundo apartado, analizo las complicidades entre arte y política que pueden encontrarse en *La rebelión de las hojas* en torno a su dinámica de

producción. Por último, el análisis retoma un fragmento de la obra, una breve escena en la cual es posible reconocer una dimensión que resulta clave para pensar las experiencias del arte activista, la crítica de la cultura en tanto crítica de la ideología.

Hace un tiempo que los repertorios de acción de los/as sujetos/as subalternos/as incluyen *performances* artísticas, algo que en los últimos años ha ido *in crescendo*. Ese aumento progresivo ha podido observarse alrededor de la lucha política de los/as sujetos que, en el contexto provincial, han estado más movilizados, por ejemplo, el movimiento de derechos humanos y la experiencia reciente del movimiento de mujeres y feminista. Así también han estado presentes la experiencia de lucha del movimiento socioambiental, en la defensa de la 7722 en cada uno de los momentos de peligro que ha atravesado, aquellas situaciones en las que se ha visto amenazado por demandas de inconstitucionalidad o los intentos de “reforma”. Se trata en ese sentido de prácticas artísticas que se configuran como un arte *urgente*, que emerge para visibilizar pliegues del conflicto, denunciar los atropellos que produce la desigualdad de poder, contribuir al proceso de (de)construcción identitaria y legitimarla práctica política. Es en ese sentido también un arte *testimonial*. Una inagotable galería de arte, desde fotografías, videos, canciones y murales en diferentes localidades y departamentos de la provincia, que da testimonio de esa lucha.

## 2. Breve reflexión metodológica

En relación a lo metodológico, he utilizado dos conocidas técnicas de producción de datos en las ciencias sociales, la *observación participante* y la realización de *entrevistas en profundidad*. Ahora bien, cabe hacer una serie de señalamientos al respecto.

En relación a la primera, la observación participante, el proceso de investigación que da origen a este trabajo impuso cierta inversión en los términos de dicha “técnica”, según la cual podría ser renombrada como una *participación observable*. La inquietud por pensar las complicidades entre arte y política nació a partir de haberme encontrado participando tanto del ciclo de movilización (experiencia política) como del estreno de la obra teatral que aquí propongo analizar (experiencia artística). Y ha sido únicamente con *posterioridad*, que he procurado traducir aquella “participación” en un “observable”. Alteración del orden de los factores sustantivos y adjetivos que, sabemos dentro de las ciencias sociales, sí altera el

producto. Más aún, es esa particular alteración lo que es preciso interrogar aquí, pues ella participa en la construcción del dato, modela el objeto, *sitúa* el propio punto de vista. Contra todo sueño positivista, tal como aludía con insistencia el pensamiento de Pierre Bourdieu, cabe resaltar que la diferencia no está entre la ciencia que efectúa una construcción y la que no lo hace, sino entre la que lo hace sin saberlo y la que, sabiéndolo, se esfuerza por conocer y dominar sus actos, inevitables, de construcción (Bourdieu, 2002: 528).

Los obstáculos epistemológicos que todo ello impuso son si se quiere omnipresentes a la producción de conocimiento en las ciencias sociales, pero aquí reciben una acentuación particular. Primero, el hecho de que lo sustantivo recaiga sobre la “participación”, dice de la marcada implicación subjetiva del proceso de investigación, que no por evidente resulta más “controlable” en términos bourdieunianos. Segundo, entrelazado con lo anterior, la ausencia primera del interés por la “observación”, agregaría una posterior dificultad al análisis de una obra teatral que fue realizada por una única vez. Las condiciones para una observación quedaron, en un principio, reducidas a las impresiones y el registro visual que tuviera mi *participación* en aquella puesta *en vivo*. Es decir, no hay posibilidad de un “volver a ver”. Hay sin dudas algunos registros que contribuyen a objetivar “documentos”: algunas fotos, un breve registro audiovisual de 2 minutos de la obra, el texto de la dramaturgia, un par de notas periodísticas de cobertura de aquella única función. Ahora, contra esta dificultad, debemos advertir que no se trata de *sustancializar* la “cosa” que deseamos observar, sino de la reconstrucción de un “campo de relaciones”, por mantenernos dentro de la terminología a la que vengo refiriendo (Bourdieu). En este punto tomaron su lugar las entrevistas realizadas a informantes clave, todos ellos personas que ya conocía en alguna medida y a quienes contacté “de casualidad” en espacios y redes de sociabilidad por los cuales circulo y participo personalmente. Si la acentuada familiaridad con el campo de relaciones que aquí pretendo construir como objeto de análisis impuso ciertas dificultades para una *ruptura* epistemológica, la cercanía con el universo simbólico de los entrevistados facilitó la tarea de *comprender* sus puntos de vista.

## 1. Puntuaciones sobre las complicidades entre arte y política en Argentina

He adelantado el carácter exploratorio de este trabajo. En tal sentido, este apartado no tiene por finalidad realizar un desarrollo exhaustivo de las diferentes aristas teóricas que plantea el vínculo entre arte y política, sino más bien realizar una serie de señalamientos que permitan interrogar las producciones artísticas como las que aquí propongo.

En Argentina hay una larga tradición dentro del campo de la producción artística que ha guardado un estrecho vínculo con la práctica política y el terreno de la transformación social. Por supuesto, se trata de un diálogo que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, principalmente en lo que se refiere a las formas de producción y circulación, la “función” que define para la práctica artística, la relación que establece con la institucionalidad del arte o con las organizaciones político-sociales. Sin embargo, en diferentes momentos, principalmente marcados por importantes inflexiones históricas, puede observarse experiencias estéticas que buscaron producir un vínculo con el campo político y asumieron dicha apuesta como un proyecto colectivo: una diversidad de experiencias que han buscado tematizar, concientizar, intervenir, ilustrar, acompañar... las luchas de los/as sujetos subalternos/as. Una “trama histórica” que se abre a comienzos del siglo XX, desde la experiencia de los *Artistas del pueblo* y sus ideas de izquierda ligadas a la inmigración; o el arte de vanguardia de los años treinta, representado por artistas como Antonio Berni, Raquel Forner y Lino E. Spilimbregó (Vázquez, 2008: 186). Sin dudas, otro momento histórico propicio para la experimentación político-artística fueron los 60 y 70, durante el período de radicalización de la lucha de clases a nivel nacional. Allí la escritura testimonial de Rodolfo Walsh y Paco Urondo (Grasselli, 2015), o la obra colectiva “*Tucumán arde*” (Longoni, 2010b), constituyen los ejemplos más conocidos y sobresalientes. Durante los 80, encontramos otro período, vinculado al retorno de la democracia.

No obstante, la experiencia histórica más reciente que tiene mayor relevancia para pensar las condiciones histórico-sociales que están en juego alrededor de *La rebelión de las hojas*, es el entrecruzamiento de arte y política que se fue generando hacia finales de los 90 y se consolida a comienzos del siglo XXI, alrededor de la crisis de 2001 en Argentina. A partir de allí es posible identificar, al calor del ciclo de impugnación al neoliberalismo, la emergencia de nuevas experiencias estéticas que articularon la práctica artística con la política. Según Ana Longoni (2007), dos coyunturas resultan cruciales para la aparición, multiplicación y vitalidad de los grupos de arte en la calle vinculados a nuevos movimientos sociales en las últimas décadas. La primera, a mediados de los 90, un momento signado por las primeras

manifestaciones de resistencia al neoliberalismo, al llamado pensamiento único, alrededor de las cuales emergieron por esos años grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones en el espacio público. Allí se destaca el surgimiento de *HIJOS* y grupos artísticos como el *GAC* y *Etcétera*, fuertemente emparentados con la realización de los llamados *escraches*. El segundo, la revuelta de diciembre de 2001, que “incluy(ó) a una cantidad notable de grupos de artistas plásticos, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores y activistas sociales, que inventaron nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con la expectativa de cambiar la existencia en Argentina” (Longoni, 2007: 32). La autora agrupa bajo la denominación *arte activista* o *activismo artístico* a ese conjunto de “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2010: 90). La autora pone de relieve el vínculo entre la acción colectiva y la cuestión de la identidad, señalando que gran parte de las prácticas del arte activista ha tenido como finalidad proporcionar identidad y visibilidad pública a la protesta social y los movimientos sociales nacidos al calor del 2001.

Ese repertorio que marcó la proliferación del activismo artístico, encontró un lugar preeminente el campo de los derechos humanos, ligado a la demanda de verdad, memoria y justicia vinculada con el terrorismo de estado de la última dictadura en Argentina (Longoni, 2010b; Bravo, 2019). Si la experiencia reciente de este arte activista estuvo marcada por el terreno de lo que se ha llamado los nuevos movimientos sociales y los nuevos formatos de la acción colectiva, no sorprende que un campo donde haya encontrado un mayor desarrollo haya sido el de los derechos humanos. Sebastián Pereyra afirma que es posible reconocer un legado del movimiento de derechos humanos en la emergencia de una diversidad de reclamos de justicia y la tematización de la *impunidad* como “marco de acción” de las protestas sociales en Argentina durante la década del '90 (Pereyra, 2005). Ese mismo marco es el que interpeló al campo de los colectivos artísticos. Ahora bien, con el tiempo las producciones artísticas y las acciones performativas se fueron incorporando en la acción colectiva y las protestas callejeras que tuvieron lugar en otros terrenos de conflictos, como los relacionados con los conflictos socioambientales. Merlinsky y Serafini señalan el modo en que diferentes experiencias de prácticas y activismo artístico idean nuevos modos de vida para oponerse a formas de naturalización que niegan la crisis ambiental y que asimismo promueven formas de silenciamiento en torno a las consecuencias del extractivismo (2020).

En Mendoza, es una profunda imbricación entre arte y política también estuvo presente desde finales de los 90 y fue importante entre las estrategias presentes en el activismo de los organismos de derechos humanos (Bravo, 2019). En años recientes, además ha podido observarse en torno a las dinámicas del conflicto que encontraron ciclos de movilización importantes, como el reclamo del movimiento de mujeres y feminista contra la violencia machista y el derecho al aborto y la lucha socioambiental en defensa del agua como bien común. El activismo artístico y las acciones performativas han acompañado la inflexión histórica que se ha producido en torno al movimiento de mujeres y feminismos de los últimos años, desde las contundentes marchas vinculadas al #NiUnaMenos en 2015, el Primer Paro Nacional e Internacional de mujeres (2016 y 2017 respectivamente) y las fuertes movilizaciones que, desde el 2018, se organizaron entorno a la lucha por el derecho al aborto (Cortés Sarasúa y Cabrera, 2020). La lucha en defensa del agua en Mendoza también ha sido acompañada por un fuerte activismo artístico, presente desde el comienzo en los primeros murales del “No a la mina” en San Carlos (2005) o los muñecos gigantes utilizados en las contramarchas del *Carrusel Vendimial* (2007). La fuerte interpelación que produjo la pueblada de diciembre de 2019, fue notable en campo de los colectivos de arte, que fueron parte protagonista de las intensas movilizaciones y acciones callejeras en defensa del agua frente a la reforma de la 7722. La participación de colectivos *sikuris*, las performances de grupos teatrales durante las marchas y la realización de un masivo *tamborazo* fueron algunas de las expresiones visibles. La relevancia histórica en relación a las relaciones entre arte y política quedó encarnada en el nacimiento del colectivo llamado *Arte por el agua*, quien durante el ciclo de movilización se encargó de llevar a cabo un registro de todas las acciones colectivas a la vez que realizó una serie de intervenciones en el espacio público vinculadas a la defensa del agua.

## 2. De una rebelión a otra o las complicidades en la dinámica de producción

El proceso de creación artística de la obra puede formularse como aquello que lleva de una rebelión a otra, del *Mendoza del agua* a *La rebelión de las hojas*, de ida y de vuelta, produciendo un desborde de los límites y demarcaciones entre arte y política. Entre las

---

complicidades que sobresalen en ese camino, varias de ellas remiten a la dinámica de producción de la obra teatral.

## 2.1. En el principio era la acción

“En esos días, que parecen tan lejanos, ¡yo estuve en todo! Me acuerdo que por ahí mi hijo no quería acompañarme a algunas cosas, porque se cansaba. Entonces lo dejaba en lo de mi mamá y ella me decía, “¿te llevás la carpa?” (risas). Porque estaba ahí, poniéndole la cuerpa todos los días a todo (Entrevista a Caro, 2021. Integrante de La rebelión de las hojas)”<sup>1</sup>.

Los relatos de quienes tomaron la iniciativa de llevar a cabo una representación teatral de la pueblada, apuntan a que el origen de la obra fue parido en la calle y sobre la marcha, quizás en un banderazo. Los estudios sobre arte y política han destacado la fuerte reciprocidad entre la emergencia de un nuevo ciclo de protestas sociales vinculado a la crisis de 2001 y la aparición de colectivos de arte activista (Vázquez, 2008; Longoni, 2010; Bravo, 2019). El arte activista es producto de la acción colectiva, es decir, se piensa como el resultado de una forma de acción colectiva contenciosa -protesta social- que interpela el campo del arte, produciendo una multiplicidad dispar de prácticas estéticas colectivas que conlleva un permanente desborde entre arte y política (Vázquez, 2008). *Liminalidad* de las acciones performativas que implica una inversión del estatus de cada campo -arte y política-, trabajando para volverlos indiscernibles, dinamitando sus lugares comunes (Leyton, 2020). Un entrecruzamiento espiralado que tuvo como condición *sine qua non* la praxis histórica de los sujetos, el terreno marcado por el impacto de un acontecimiento político.

“Cuando pasó todo... la pueblada, a mí me pareció impresionante, me pareció emocionante por lo que es la provincia. (...) Fue impresionante que gentes de distintos lados de la grieta se uniera para pelear por el agua. Me pareció que era algo histórico (Entrevista a Rodo, 2021. Integrante de La rebelión de las hojas)”.

---

<sup>1</sup> Los nombres reales de les entrevistades han sido cambiados para preservar sus identidades.

Aquí la perspectiva materialista que aboga por la interpretación de los textos culturales -en sentido amplio- a partir de sus condiciones de producción, es llevada a un extremo. La “idea original” de *La rebelión de las hojas* remite y se pierde en el anonimato de la lucha callejera. La complicidad entre arte y política la tenemos en el entrecruzamiento de roles, los/as artistas que *actuaron* en *La rebelión de las hojas*, habían sido también *protagonistas* de la defensa del agua, fueron “actores” en movilizaciones y otras acciones de protestas, en los enfrentamientos con la policía durante esas semanas agitadas de un acalorado diciembre. Fue esa práctica política la que parió la idea de organizar una representación teatral que recuperara la experiencia de lucha, que se la apropiara desde la práctica artística.

“Nos apropiamos de esto que vivimos, no es que nos lo contaron ¡lo vivimos! Lo sentimos, lo pasamos por la piel, nos puteamos con la policía, lo vivimos, nos apropiamos de eso (...) (Entrevista a Magui, 2020. Integrante de *La rebelión de las hojas*)”.

## 2.2. Nacida de la protesta, a imagen y semejanza

El desafío de las fronteras acostumbradas entre arte y política está presente también en el modo de producción del proceso artístico. La estrecha relación entre acción colectiva y arte activista queda plasmada en la apelación a modos organizativos compartidos (Bravo, 2019), tales como la horizontalidad, la autogestión y el consenso en la toma de decisiones, así como la calle y el espacio público como espacio de disputa. Hay una serie de elementos comunes entre las formas de organización sociopolítica y la creación artístico-cultural.

Un primer parentesco refiere a la fisonomía del proceso creativo de la obra de teatro. Allí lo asambleario, la búsqueda de autonomía y la propuesta de horizontalidad fueron las formas de organización definidas para la creación colectiva en *La rebelión de las hojas*. El colectivo de trabajo, afirma Belén Leyton, se conformó como “grupo” desde la perspectiva del teatro independiente, sostenido por la autogestión y con un sistema de producción participativo e interdisciplinario. En segundo lugar, hubo una convocatoria abierta por redes sociales, a través de la cual se inscribieron artistas profesionales -bailarines/as, músicos/as, actores/as- así como también ciudadanos/as comunes que deseaban participar de la obra. “Todos los

roles fueron definidos a priori y ejecutados bajo la mirada común del colectivo, quienes siguieron una estrategia de coordinación horizontal, más que la de una dirección verticalista, principalmente en torno a decisiones de producción y de puesta en escena general” (Leyton, 2020: 28). Por último, al igual que la indeterminación en el terreno de la lucha política, podría decirse que la obra de teatro recibió la impronta de una teatralidad abierta a múltiples direcciones:

“(…) pensamos que hubiera mucha gente dirigiendo, ser un espectáculo que tiene varios módulos y que cada módulo lo dirigiera una persona distinta. Porque nos parecía, justamente con el espíritu de la lucha, que había sido tan popular y tan transversal, que no podía ser el proyecto de una persona o de un grupo de personas, sino que cada escena fuera un grupo diferente de personas y de estéticas, de miradas y de manera de usar el espacio público (Entrevista a Rodo, 2021. Integrante de La rebelión de las hojas)”.

### 2.3. Arte, política y memoria: un registro a contrapelo

“(Lo que propusimos era) armar un trabajo que cuente el tránsito de esto que hemos vivido en Mendoza en relación al agua. Algo que tiene que ver con lo vital. Hablar sobre ese proceso de la asamblea, cómo fue que un pueblo, a pesar de tantas diferencias de personas, logra dar vuelta una situación (...) empezamos a ver cómo se inicia la asamblea, qué es lo que va sucediendo hasta que el gobierno tiene que volver para atrás (Entrevista a Magui, 2020. Integrante de La rebelión de las hojas).

La preocupación vinculada a la problemática de la memoria ha estado presente en las experiencias recientes del arte activista en Argentina, formando parte de la construcción de una demanda por verdad y justicia en relación a la violación de los derechos humanos durante la última dictadura (Longoni, 2010; Bravo, 2019). Del mismo modo, Merlinsky y Serafini, señalan que las manifestaciones artísticas vinculadas a la ecología política han sido esenciales para la inscripción de narrativas críticas en el imaginario popular, una forma de inscripción de la memoria que prefigura visiones contrahegemónicas de los conflictos

---

socioambientales (2020: 20). En la obra que analizamos, muchos/as de los/as artistas que intervinieron tienen una larga militancia en el terreno de los derechos humanos y el reclamo de memoria, verdad y justicia contra la impunidad del terrorismo de estado.

Sin embargo, el tema de la memoria en *La rebelión de las hojas*, aparece formando parte de una preocupación más amplia relativa a una reconstrucción histórica “desde abajo”. La necesidad de “mantener la memoria” y llevar “un registro” de lo sucedido se relaciona con un problema central para los sujetos subalternos/as, que es la cuestión de la *transmisión* de la experiencia entre pasado y presente.

“A mí me parece fundamental, porque si no, no queda registro de nada. Las cosas pasan... y pasan. Y pasa mucho esto en el campo de lo popular. Porque lo artístico específicamente... bueno, seguro habrá un periodista que te hace una entrevista para contar cómo es la obra; va a haber un premio que te van a dar o te van a llamar de un festival de otro lugar y la obra va a ir y en ese plano hay un registro histórico, mínimo, pero hay. En lo popular no, no hay ningún registro (Entrevista a Rodo, 2021. Integrante de *La rebelión de las hojas*).

Fue Antonio Gramsci quien advirtió que la historia de los sujetos subalternos/as es siempre dispersa y episódica, una historia marcada por la iniciativa de las clases dirigentes y dominantes por la cual subalternos/as ven interrumpidas las posibilidades de transmitir sus experiencias de organización y resistencia a las generaciones futuras. En consecuencia, la tarea de reconstrucción de la experiencia puede considerarse parte de las tareas político-culturales que deben encarar los movimientos y organizaciones sociales en la constitución de su identidad como sujeto político. Dicha tarea demanda un esfuerzo conscientemente orientado a tal efecto. Un *trabajo de la memoria*, para decirlo en los términos de Elizabeth Jelin.

Ahora bien, la inquietud por conocer la historia, no responde a una necesidad teórica sino a una *urgencia vital* en el presente. Como supo advertir Walter Benjamin, para los sectores subalternos, articular históricamente el pasado significa adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en un instante de peligro.

“(la idea de la obra) no salió desde la dramaturgia, sino que salió desde la necesidad de mantener la memoria. En las charlas salía siempre esto. Yo en ese momento decía mantener la memoria calentita, ahí, sobre el pucho. No ha pasado tanto tiempo, pero está bueno mantener esa memoria. Porque sabemos perfectamente, esto acá no va a terminar” (Entrevista a Magui, 2020. Integrante de La rebelión de las hojas).

Un arte urgente, vital. Un proceso de rememoración que no adviene simplemente con el paso del tiempo, sino ante la situación de emergencia, cuando la vida está en peligro. Aquí lo que estaba en peligro es el agua. Yel “*Agua=Vida*”. Entonces, contar lo que había sucedido en Mendoza, la pueblada, es “algo que tiene que ver con lo vital”. El agua es vida y el agua no está a salvo, pues el enemigo no ha dejado de vencer.

Resulta imprescindible una narrativa que logre articular pasado y presente desde el punto de vista de los/as vencidos/as, un registro de la historia que pueda dar cuenta de sus experiencias de lucha, una memoria subalterna, que mire al mundo desde abajito, desde los márgenes, revalorizando las prácticas y experiencias de aquellos/as sujetos que en general no han sido tenidos en cuenta: “*poner en valor*” las experiencias de resistencia.

“me pareció importante en este momento, registrar algo artístico de eso porque me parecía que iba a ser fortalecer la lucha y poner en valor. Yo siempre trato de poner en valor algunas cosas. Cuando teníamos el teatro ahí en el barrio, tratábamos de poner en valor los artistas del barrio, al mismo barrio, su cultura, la historia del barrio. La gente siente que vive en un barrio medio de “cuarta”, ahí en la Pedro Molina (dicho con tono despectivo)<sup>2</sup> ... ¡y tiene un montón de historia esa zona! Bueno, hablando de puebladas, en el Mendozazo, uno de los focos de más resistencia fue ahí, en la zona de Pedro Molina (Entrevista a Rodo, 2021. Integrante de La rebelión de las hojas)”

Muchas experiencias del activismo artístico se encuentran ligadas a diferentes luchas por resignificar el pasado, e inscriben sus prácticas estéticas en torno de la problemática de la

<sup>2</sup>La zona de Pedro Molina se encuentra en la periferia del Gran Mendoza, un territorio habitado históricamente por los sectores populares.

memoria. Estas prácticas artísticas pueden ser portadoras de una *crítica de la memoria* que refuta tanto el olvido como aquellas versiones del pasado que lo vuelven inamovible, fijado para siempre, neutralizado (Bravo, 2019: 139). De hecho este tipo de acciones artísticas performativas opera modificando las propiedades del espacio en el que se desarrolla, con el objetivo de corroer, en la medida de sus posibilidades, los sentidos dominantes que intentan poner en cuestión (Vázquez, 2008).

### 3. El arte de la desobediencia y la crítica cultural

Y este desafío de *La rebelión de las hojas*, sí, también tiene que ver con una cosa que vengo leyendo, esto de los ex-hijos de represores... con la desobediencia! ¿Por qué tengo que aceptar que hagan con el agua lo que el poder quiere hacer con el agua? ¿Por qué aceptar lo que quieren hacer con las mujeres? ¿Por qué aceptar esto o aquello... esto que tiene que ver con el patriarcado, el intento de manejar el mundo como ellos quieren? Para mí eso tiene que ver con la injusticia, con el patriarcado -¡hoy puedo decirlo!-, con algo que no voy a obedecer. ¡Si algo soy, es desobediente! (risas) (Entrevista a Magui, 2020. Integrante de *La rebelión de las hojas*).

Uno de los asuntos que los estudios sobre arte activistas han destacado es el hecho de que gran parte de sus prácticas proporcionan identidad y visibilidad pública a la protesta social y las demandas de los movimientos sociales (Longoni, 2007; Bravo, 2017; Leyton, 2020). Los modos de intervención y apropiación del espacio público que realizan los colectivos de artistas aportan visibilidad a los propios actores de la protesta (Vázquez, 2008). En efecto, el activismo artístico contribuye a las estrategias comunicativas de las organizaciones sociales y la visibilización de los conflictos y las demandas que surgen de éstos (Merlinsky y Serafini, 2020: 19). El tema de la visibilidad también está presente en *La rebelión de las hojas*. Toda la obra se dirige, en alguna medida, a visibilizar la histórica lucha del pueblo de Mendoza en defensa del agua pura. Así, la propia dramaturgia y su posterior reelaboración actoral es una gran *puesta en escena* de la disputa por el agua, del “pueblo organizado en asambleas frente a los tres poderes” (el gobierno, las empresas y los medios hegemónicos) (Leyton y Duarte, 2020).

Ahora bien, lo que me interesa señalar en relación a la cuestión de la visibilidad, es el recurso con el que cuentan las producciones artísticas para poner de manifiesto lo que sucede en una “otra escena”. Pues allí la producción artística abre el camino a una crítica cultural que, en última instancia, debemos pensarla como una *crítica de la ideología*. Slavoj Žižek nos recuerda uno de los mecanismos por excelencia de la ideología, en tanto matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación (Žižek, 2002). Algo de esto hay en algunos momentos de *La rebelión de las hojas*, por ejemplo, en el fragmento que voy a comentar. Se trata de una escena en la que podemos observar dos personajes que resultan claramente individualizables. Lo crucial de la escena no tiene que ver solo con su contenido, sino también con su forma: el humor y lo grotesco. Toda la gracia recae sobre las respuestas del Jefe de Policía, quien a través de la parodia, logra hacer visible aquello que muchas veces dejamos de percibir porque, paradójicamente, lo tenemos demasiado *a la vista*.

Por un lado, tenemos al *Gobernador*, quien se asoma por lo que podemos imaginar es el balcón o una ventana de la casa de gobierno. Del otro lado, observamos al *Jefe de Policía*, con quien el gobernador mantendrá un diálogo. Ambos, se encuentran encumbrados en las alturas del imponente edificio, mirando hacia abajo. Frente a ellos, se encuentra el pueblo en plena manifestación. Un detalle importante es que esa muchedumbre está conformada por los/las propios/as espectadores/as, quienes a partir de ese momento –*la movilización*–, pasan a ser protagonistas de la escena. Entonces, viene el diálogo<sup>3</sup>:

-**Gobernador**, pregunta al Jefe de Policía a los gritos y con tono entre desesperación y enojo: *¿Qué hace esa gente en mi casa de gobernador?*

-**Jefe de policía**: *Han venido porque ¡protestan, protestan y protestan Señor!!*

-**Gobernador** (a los gritos): *Pero... ¿por qué protestan?*

<sup>3</sup>En el perfil que tiene el colectivo *Arteporelagua* en Facebook puede verse un extracto audiovisual que contiene varios recortes de la obra. El primero de ellos, precisamente, es el breve fragmento al que hago referencia aquí. Poder ver la escena permite acceder a otros registros como la disposición de los cuerpos, el tono de la voz, la gestualidad y otros recursos que hacen a la significación de la misma. Aquí el enlace: [https://www.facebook.com/arteporelagua/videos/137534144005245/?epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/arteporelagua/videos/137534144005245/?epa=SEARCH_BOX)

-**Jefe de policía**, responde algo dubitativo al tener que decirlo que pareciera una obviedad: *¡Porque les gusta tomar agua!!?(risotadas de la multitud)*

-**Gobernador** (continúa a los gritos): *¿Qué?! ¿les gusta tomar agua? ¿quieren tomar agua?!! (con tono irónico y amenazante)...*

Ingresan las fuerzas de seguridad y comienza la represión

Las intervenciones del Jefe de Policía cobran toda su significación en relación a los lugares hegemónicos, a la mirada construida “desde arriba”, desde los sectores dominantes, representada en la escena por el Gobernador. Son una respuesta que pone de manifiesto la visión sobre la protesta social que proliferó en diferentes ámbitos sociales, incluyendo declaraciones públicas de funcionarios/as, representantes de las cámaras empresariales, referentes académicos/as, así como también, en gran medida y sin mayores objeciones, en la cobertura del conflicto social que llevaron a cabo los medios hegemónicos de información: una mirada que atribuyó el conflicto alrededor de la reforma de la 7722 y la creciente movilización al *desconocimiento* y la *falta de información* entre la población. Ignorancia plebeya respecto de las leyes y la reforma que el gobierno proponía, acerca de las ventajas comparativas de la megaminería, sobre ciertos tecnicismos relacionados al uso del cianuro, etc. Algo que podría sintetizarse como “*la gente no sabe, pero igual sale a protestar*”. En efecto, o bien carece de argumentos, o bien éstos no son válidos.

Es lo que está en juego en la escena destacada de la obra. Ante la pregunta por los motivos de la protesta –*qué hace esa gente acá-*, la respuesta del Jefe de Policía sugiere que la misma transcurre sin ningún tipo de motivaciones<sup>4</sup>: *protestan porque... ¡protestan, protestan y protestan!* Mientras que en la segunda intervención, por el contrario, revela finalmente un arazón, aunque lo hace con picardía, apelando al doble sentido: están allí *porque les gusta tomar agua*. El remate provoca risa porque la respuesta continúa bajo esa mirada que busca desacreditar la protesta social, manifestando ahora peyorativamente una causa que no sería del todo válida –*tanto protestar pareciera que le agarraron gustito, se ha hecho costumbre, es*

---

<sup>4</sup>Mientras que el discurso dominante ve en la pueblada una protesta que carecería de motivos, desde una mirada crítica podría reivindicarse más bien como la defensa de “causas perdidas”, en referencia a eso que resulta quizás inarticulable en el discurso dominante pero que reaparece como síntoma, haciendo visible que el sistema no “funciona” e impidiendo que su “representación” se cierre definitivamente en las versiones hegemónicas: una poética de la falta (Grüner, 2009).

*casi un capricho*-. Sin embargo, a la vez, la respuesta del oficial deja en claro que tomar agua no puede tratarse definitivamente de un gusto. ¿O sí? Estamos ante uno de los efectos que Freud atribuía al chiste, el sentido en el sin-sentido. Con agudeza, la disparatada escena logra cuestionar la mirada hegemónica, su *punto de vista*, abriendo la protesta a otro sentido (social) del *gusto*. Aquí la crítica de la ideología devuelve la *heteroglosia* apropiada de toda experiencia histórica, tal como pensaba Bajtín, en tanto multiplicidad de acentos sociales en conflicto.

La pregunta de fondo en este fragmento de *La rebelión de las hojas*, es sin dudas el *sentido* de la pueblada que estremeció a Mendoza. Entre todos los pliegues que aportan significación al “*mendozazo del agua*”, aquí interesa destacar la ambivalencia en la segunda intervención del jefe de policía, que remite la protesta a una tensión entre la *necesidad* y el *gusto*. La defensa del agua y la vida no son algo inevitable en la existencia de las personas, en tanto demanda social, no se desprende de una necesidad biológica, sino que responde a una *trama* que ha sido tejida a través del tiempo, un problema que involucra tanto la economía, como la historia política y cultural del pueblo mendocino. Como proponía el conocido historiador inglés, Edward P. Thompson, la protesta social responde a lo que él denominaba una *economía moral*, destacando que las acciones colectivas no son una respuesta que refleja a una pura necesidad (el hambre, la miseria), sino que los/as sujetos se movilizan a partir de la compleja trama que entretienen sus memorias, tradiciones, valores culturales y estéticos, experiencias organizativas, anticipaciones utópicas. “*El agua de Mendoza no se negocia*”; “*el agua vale más que el oro*”; “*no a la minería contaminante, secante y saqueante*”; “*Mendoza es hija del agua*”, son algunas de las demandas que hoy organizan esa economía moral. Si el remate de la escena evocada produce risa, es porque a través de él se produce un *retorno de lo reprimido*. Develar que se defiende el agua no por una necesidad sino por gusto es el retorno de lo reprimido, la radical politicidad de nuestra existencia y de la constitución de todo sujeto político obligado a tomar una posición entre diferentes opciones de vida (o muerte).

Para Eduardo Grüner, una alternativa para pensar la relación del arte con la política, es la noción de *inconsciente político* de Fredric Jameson (1989), que no hace sino referencia a la lucha de clases. Ahora bien, el escenario específico en el cual interviene el inconsciente sobre la lucha de clases es, por supuesto, el de la ideología –o, si se quiere decir así, el de a

lucha ideológica como la forma simbólica de la lucha de clases en el campo de las “textualidades” de la cultura (Grüner, 2020: 109). La narrativa dominante despliega sus *estrategias de contención*, básicamente orientadas a escamotear, a quitar de la vista, justamente el carácter constitutivamente conflictivo de las producciones culturales. Podríamos decir que la escena anterior nos muestra que la defensa del agua forma parte de una *opción de vida* no una *opción debida*. En ello también radica la rebelión de las hojas. Si la megaminería no es un destino ineludible para Mendoza -vocación de su geografía cordillerana que sintetiza la conocida frase “no podemos seguir sentados en una cuna de oro”-, tampoco lo es la defensa de la vida. Más bien ella reenvía a una economía moral de aquellos sujetos que *gustan* tomar agua pura. En este punto cobra significación el final de la escena analizada, la *represión* de la protesta. Pero hay que destacar que la represión recae, específicamente, sobre el gusto de tomar agua -¿*así que les gusta tomar agua? ¿Quieren agua?*-. Si el arte es un campo de batalla, es porque en él se juegan las representaciones del mundo y del sujeto. Ese combate no podría dejar de ser político, en el sentido más amplio y profundo de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la *polis*, es decir, con su lengua y su cultura (Grüner, 1999).

#### 4. Reflexiones finales

*La rebelión de las hojas* forma parte de esa experiencia de arte activista nacida al calor de las dinámicas del conflicto social en Argentina desde finales de los 90 y comienzos de siglo XXI. El nacimiento de una diversidad de organizaciones populares y movimientos sociales que emergieron en confrontación con el neoliberalismo, cuestionando el despojo de su dinámica privatizadora en diferentes terrenos sociales, interpeló al campo artístico. Los conflictos socioambientales no estuvieron al margen de esos entrecruzamientos de acciones colectivas en defensa de bienes naturales y prácticas estéticas y performativas. Esta nueva experiencia que tiene lugar en el siglo XXI entre arte y política conlleva sus propias características, pero se inscribe en una larga trayectoria en la historia nacional y regional con la cual dialoga.

En este trabajo he procurado señalar algunas de las características de ese desborde producido entre campos relativamente autónomos como es el arte y la política. En primer lugar, la centralidad que adquiere en la experiencia de *La rebelión de las hojas* la acción colectiva y la protesta social. Esa marca puede reconocerse al menos en dos elementos

destacados en este trabajo. Por un lado, las complicidades entre las prácticas políticas y artísticas en la dinámica de producción: la obra de teatro mantuvo en la creación artística las dinámicas que pueden observarse en los repertorios de acción de las organizaciones territoriales: el carácter asambleario y la horizontalidad en la toma de decisiones, la apuesta por la autonomía, etc. Por el otro, la preocupación por la memoria y la transmisión de la experiencia de lucha. En segundo lugar, en *La rebelión de las hojas* encontramos la cuestión del arte activista como “visibilizador” de conflictos y demandas formuladas desde los sectores subalternos. Un asunto que en los últimos años cobra nueva relevancia frente al cerco mediático que llevan a cabo los grandes medios hegemónicos. A través del análisis de un fragmento de la obra, he vinculado ese tema de la visibilidad a la *crítica de la ideología*, pues si la mirada hegemónica tiende a reducir la experiencia histórica, mostrando una realidad naturalizada que se presenta como la única posible; el arte de la desobediencia consiste en sacar a la luz la heteroglosia irreductible que porta toda experiencia histórico-social y hacernos ver la realidad como no la habíamos visto antes.

Por todo ello las prácticas artísticas que rodean la acción colectiva son una de las tantas ventanas a partir de las cuales podemos asomarnos para observar el mundo, a condición de que entendamos que se trata de ventanas que sólo es posible abrir a partir de la experiencia de lucha, desde la acción político-cultural. Todo lo cual no supone reavivar un viejo *sociologismo* que consideraba al arte como un *reflejo* de la realidad, una concepción que ha sido ampliamente debatida. El problema con aquella teoría del reflejo es doble, en el sentido que remite a ambos lados de la desdichada metáfora. No sólo supone una reducción de la práctica artística al concebirla como expresión subsidiaria de una realidad primera y determinante que desconoce su *autonomía relativa*-sin “valor agregado”-, y por tanto, sin los efectos *transgresores* que puede tener en la relación simbólica de los sujetos con la realidad (Grüner, 2015). Si no que, a la vez, la dificultad asoma en relación a la realidad objetiva que supuestamente es reflejo, puesto que el mundo como una realidad tan estable y definida como para que su imagen pueda ser simplemente espejada, esto es, la proyección de una imagen cuyos contornos se presentan tan lineales y unívocos como eternizadas han sido las relaciones sociales que delimitan su figura. Por el contrario, las prácticas artísticas como la que aquí analizamos, permiten interrogar las circunstancias que nos rodean poniendo en escena sus contradicciones, visibilizando el carácter transitorio de sus formaciones histórico-concretas. Constituyen una de las tantas objetivaciones sociales -la ciencia es otra de ellas-

---

a través de las cuales podemos reflexionar sobre nuestras prácticas, reconocer sus paradojas, identificar encrucijadas, imaginar alternativas.

## 5. Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre (2002). Comprender. En P. Bourdieu, *Miseria del mundo* (pp. 527-543). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bravo, Nazareno (2017). Memoria crítica y actualizaciones de los debates sobre arte y política en Argentina, a partir de la obra del colectivo La Araña Galponera. *Interpretatio*, 2(1), pp. 129-153.

Bravo, Nazareno (2019). Arte activista e intervenciones visuales en la lucha por la memoria y la justicia. experiencias recientes de hijos (Mendoza). En N. Cinelli, *Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías* (pp. 85-100). Santiago: Universidad Autónoma de Chile.

Cortés Sarasúa, Guillermina; Cabrera, Marga (2020). Artivismo feminista en la región Cuyo, República Argentina. Las modalidades de expresión artístico-políticas y el modo de circulación en Internet. *Hipertext.net*, 20, pp. 69-85. Disponible en <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2020.i20.06>

Grasselli, Fabiana (2015). La escritura testimonial en las trayectorias intelectuales de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo: experiencias estético-políticas en tiempos de revuelta. *Kamchatka*, 6, pp. 39-61. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/6901/7696>

Grüner, Eduardo (1999). Ese crimen llamado arte, Arte y política. *Razón y Revolución*, 5. Disponible en <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/401/413>

---

Grüner, Eduardo (2009). De un discurso (el de Marx) que no sería semejante (al de Freud). *Conjetural. Revista Psicoanalítica*, 50, pp. 125-149.

Grüner, Eduardo (2015). Palabras que matan. *Revista Topía*, 75, pp. 5-7. Disponible en <https://www.topia.com.ar/articulos/palabras-que-matan>

Grüner, Eduardo (2020). Inconsciente política y alegoría. En Pampa Arán y Ariel Gómez Ponce (editores), *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 107-118). Buenos Aires: Edicea/UNC.

Jameson, Frederic (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.

Leyton, Belén (2020). La teatralidad de la protesta y la urgencia de liminalidad en La Rebelión de las Hojas. *Artescena*, 9, pp. 22-33.

Leyton, Belén y Duarte, Carolina (2020). La rebelión de las hojas. Dramaturgia inédita facilitada por las autoras.

Longoni, Ana (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona*, 74, pp. 31-43.

Longoni, Ana (2010a). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fenix*, 1(1). Disponible en <https://www.vocesenelfenix.com/content/tres-coyunturas-del-activismo-art%C3%ADstico>

Longoni, Ana (2010b). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf)

Merlinsky, Gabriela y Serafini, Paula (editoras) (2020). *Arte y Ecología Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IIGG/CLACSO.

---

Moglia, Mercedes y Vázquez, Cecilia (2008). El dilema del activismo artístico, o el juego humorístico evidente y vacío. *Question*, 1(17). Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/471>

Pereyra, Sebastián (2005). ¿Cuál es el legado del movimiento de derechos humanos? El problema de la impunidad y los reclamos de justicia en los noventa. En F. Naishtat, F. Schuster(compiladores), *Tomar la palabra: estudios sobre protesta social en la argentina contemporánea* (pp. 151-191). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Vázquez, Cecilia (2008). Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones* (pp. 165-188). Buenos Aires: Paidós.

Zibechi, Raúl (2004). *Genealogía de la revuelta*. La Plata: Nordan comunidad/Letra libre.

Žižek, Slavoj (comp.) (2002). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.