

## **LA FIEBRE DEL LORO.**

**Una intervención artística en el marco de la defensa por la educación pública.**

**Ema Gael Marquez Restivo** INDEES - CID - FA - UNICEN

**correo:** emagaelmarquezrestivo@gmail.com

**Guillermina Quintana Maldonado** - FA - UNICEN

**correo:** guillerminaquintana04@gmail.com

**resumen:** En el marco de la lucha en defensa por la educación pública y la toma de Rectorado que tuvo lugar en octubre de 2024, se analizará la relación cuerpo, espacio, territorio y política en *La Fiebre del Loro*. Intervención realizada en el campus universitario de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) sede Tandil. Diseñada y producida por estudiantes de la Facultad de Arte. **palabras clave:** cuerpo, espacio, territorio, política, ¿ARTE?

**abstract:** Within the framework of the struggle for public education and the takeover of the Rector's Office that took place in October 2024, the relationship between body, space, territory, and politics will be analyzed in *La Fiebre del Loro* (Parrot Fever). This intervention took place on the Tandil campus of the Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Designed and produced by students from the Facultad de Arte. **keywords:** body, space, territory, politics, ART?

## **El nacimiento del loro**

La intervención artística *La Fiebre del Loro* se desarrolla en octubre del 2024 en la ciudad de Tandil, Buenos Aires, Argentina. En ese momento el sistema universitario argentino enfrentó una crisis financiera significativa derivada de un presupuesto estancado frente a una inflación del 288%, lo que implicó un ajuste real del 68%. Este contexto generó incertidumbre sobre la continuidad de las actividades universitarias, marcando un panorama de paros, movilizaciones y demandas por salarios dignos y financiamiento.

La primera Marcha Federal Universitaria realizada el 23 de abril del 2024 movilizó a comunidades universitarias y sectores sociales en todo el país, presionando al gobierno para un aumento del 70% en el presupuesto destinado a gastos de funcionamiento. Sin embargo, esta medida resultó insuficiente, dado que sólo cubría un pequeño porcentaje del total necesario, dejando de lado demandas salariales y estructurales.

En septiembre el Senado aprobó una Ley de Financiamiento Universitario para mitigar el impacto inflacionario mediante una redistribución de recursos y actualización periódica del presupuesto; lo que derivó en una segunda Marcha Federal Universitaria el 2 de octubre, aún más multitudinaria que la primera. No obstante, el 3 de octubre, el presidente Javier Milei vetó la ley.

En el ámbito local, la Universidad Nacional del Centro (UNICEN) se convirtió en un epicentro de protestas. En Tandil, los paros y asambleas persistieron desde finales de 2023, intensificados con la toma del Rectorado tras la ratificación del veto presidencial. En la Facultad de Arte de la misma universidad las asambleas interclaustrales comenzaron en noviembre del 2023, previo al balotaje del cual salió electo el presidente. Estas primeras asambleas expresaban la preocupación ante un candidato que durante la campaña tuvo expresiones y propuestas que amenazaban a todo el sistema público, y en específico a las universidades nacionales. Cuando sucedió la primera Marcha Federal Universitaria del 23 de abril 2024, la Facultad de Arte con sus claustros y organizaciones políticas coordinó una jornada previa y una columna en la marcha en conjunto. Se sucedieron en la misma algunas otras actividades y asambleas, así llega la segunda Marcha Federal Universitaria del 2 de octubre con una lógica parecida a la primera.

El martes 8 de octubre se realiza una asamblea estudiantil en la Facultad de Arte con el objetivo de plantear una estrategia de cara a la sesión de diputados del 9

de octubre que trató el veto del presidente. Se propone y se aprueba un paro estudiantil convocando a intervenciones artísticas, ver la sesión en colectivo y asamblea para el mismo 9 de octubre. Ese mismo día cuando termina la sesión de diputados se sale a la vereda, se corta la calle y se realiza allí la asamblea que resuelve la toma de la facultad. Para entonces a nivel nacional había más de 40 universidades, facultades y rectorados tomados. El 10 de octubre, en una asamblea a nivel UNICEN Tandil se resuelve tomar el edificio de Rectorado ubicado en las calles céntricas Pinto y Chacabuco.

Los primeros días de la toma, viernes 11, sábado 12 y domingo 13; se definieron sus objetivos, las formas de organización interna y el pliego de demandas. El lunes 14 se consensuaron actividades para convocar a la comunidad universitaria del campus que no se veía interpelada por la lucha que impulsaba la toma: se pensaron folleteadas, paso por los cursos y stand de consultas. Apelando al conocimiento disciplinar propio de las carreras de la Facultad de Arte (Teatro y Realización Integral de las Artes Audiovisuales) se propone hacer una intervención artística que decidimos llamar *La Fiebre del Loro*.



Foto Breda Blazurk

## Antecedentes

Puntualizando en la intervención es necesario mencionar la creación artística *Comando Paloma*, realizada en el marco de los festejos por los 35 años de la Facultad de Arte (2023)<sup>1</sup> que tuvieron lugar en el segundo y tercer piso del edificio de Rectorado de la UNICEN donde funcionó la Facultad hasta 2013.

*Comando Paloma* con dirección artística de Pilar Jaureguiberry fue uno de los dispositivos performativos<sup>2</sup> de la celebración. Esta experiencia nace de la reivindicación de la educación pública: un grupo de estudiantes artistas que junto a la directora traen las historias de pasillos de la toma anterior (2010). Secretos de juventudes en rincones y como testigos del paso de los años, las palomas.

Otro antecedente que podemos considerar es *No Se Vende* (23 de abril del 2024) una creación colectiva pensada en el marco de la primera Marcha Federal Universitaria. Personajes estafalarios conducidos por un empresario inmobiliario irrumpieron en las aulas promocionando la venta del edificio con un cartel con la leyenda "Se vende". Al salir, ingresaba una mujer con una capucha de *Comando Paloma* y escribía un "NO" convirtiendo la frase en "No se vende".

Finalmente en la segunda Marcha Federal (2 de octubre de 2024) reaparecen las máscaras de *Comando Paloma*. Tres mujeres llevaban diferentes consignas en formato stencil.

Los participantes de estas intervenciones recuperaron sus experiencias para volcarlas en *La Fiebre del Loro*.

## El Proceso

En la intervención se agruparon tres sectores de trabajo: los intérpretes, quienes se encargaron del registro visual/audiovisual y seguridad.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Con dramaturgia de Luz Garcia, diseño audiovisual de Guillermo Dillon, y dirección de actores a cargo de Agustina Gomez Hoffman, Cintia Vazquez, Gina Biagioli, Pilar Jaureguiberry y Lara Serra.

<sup>2</sup> Cuando se hace referencia a *Dispositivos Performativos son aquellos objetos transaccionales a nivel escénicos y/o audiovisuales que intervienen en el espacio y tiempo en el marco de una propuesta artística. Entendemos Dispositivo desde la visión de Giorgio Agamben en su texto ¿Que es un Dispositivo?:* "Resumamos brevemente los tres puntos: a. El dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. b. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. c. Como tal, resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber" (Agamben, 2015 p. 8). Mientras que lo performativo es un término que retomamos a partir del texto *La Estética de lo Performativo* de Erika Fischer-Lichte donde resalta su carácter efímero, único, de fuga y la reconoce como "proceso que solo se puede entenderse como un continuo estar haciendo en cada espacio, en cada situación" (Fischer-Lichte, 2004, p. 42).

<sup>3</sup> En la formación de los participantes referido a intervenciones o performances en el espacio público adquirida por talleres, seminarios o procesos artísticos, la seguridad y el cuidado juega un

La noche anterior se realizó un ensayo para coordinar cuestiones específicas de la actuación como: la proyección de la presencia del cuerpo, la mirada en el espacio, el ritmo, escucha y sentir grupal para lograr la sensación de un solo cuerpo avanzando. Para la ejecución de la intervención el grupo actuó simultáneamente en dos espacios del campus universitario, el comedor (primer espacio) y la biblioteca (segundo espacio). En el primer espacio había seis intérpretes, dos personas de registro y seis de seguridad. En el segundo, el grupo de intérpretes se subdividió en planta baja y primer piso según la morfología edilicia.

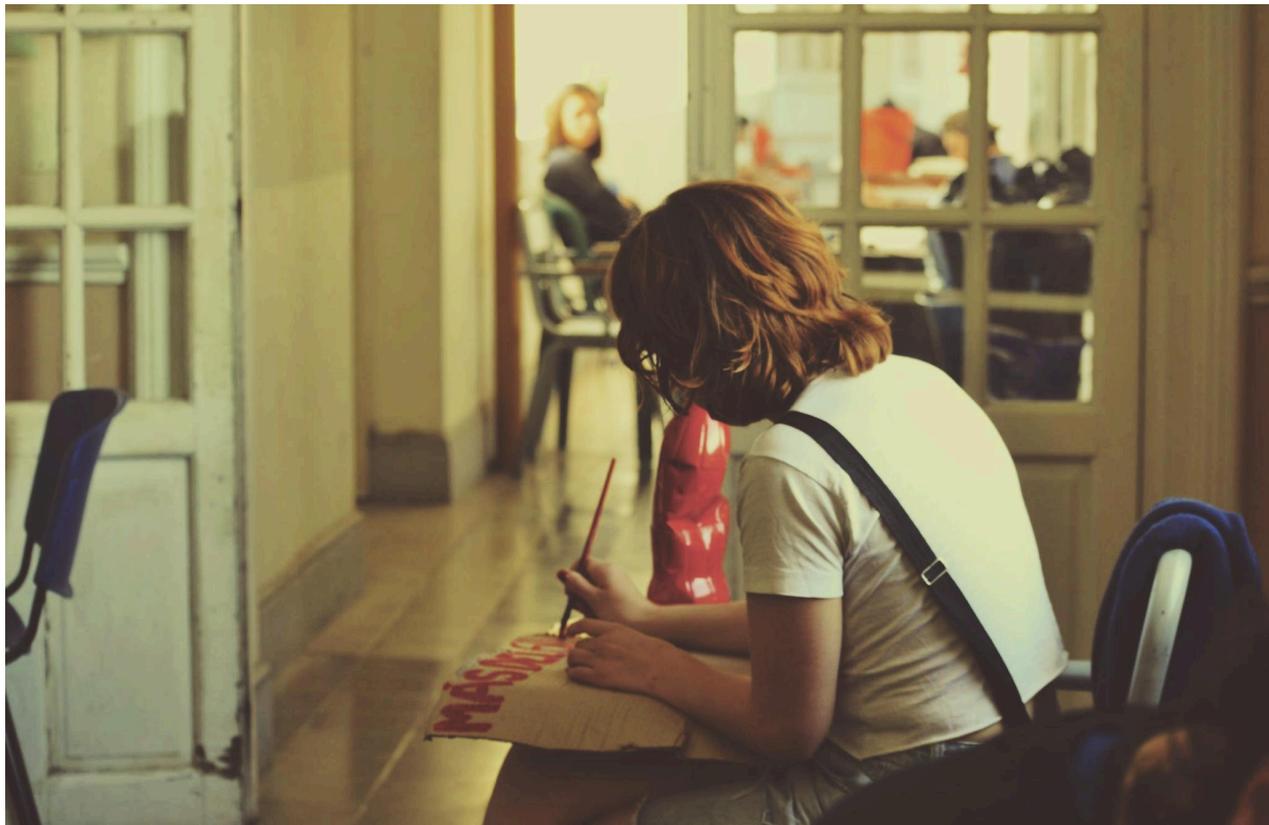


Foto de Jazmin Techeyro

---

rol fundamental. Por un lado las reacciones de los habitantes cotidianos de esos espacios que se ven interrumpidas, como el accionar de las fuerzas de seguridad pueden ser momentos de vulneración de los intérpretes y sus derechos. Por eso es importante que en el esquema de organización de cualquier hecho escénico en el espacio público se designe a una o más personas en el rol de cuidado o seguridad para prevenir e intervenir de ser necesario.

## **Cuerpo, espacios, lucha.**

En primer lugar, abordamos la noción de cuerpo según la perspectiva de Verónica Gago (2019). Esta nace de las luchas, cuerpos que se experimentan como territorios y territorios que se experimentan como cuerpos, trae en sí batallas y las visibiliza. Referencia clave para pensar en la intervención en términos del avance por la territorialidad educativa, el ámbito público, pensando que los cuerpos de los intérpretes fueron cuerpos cansados, "tomados" y colectivos: estudiantes organizados a los que la *toma tomó*<sup>4</sup>.

En segundo lugar, destacamos el recurso de la mirada neutra. A razón de ello Jaques Lecoq expresa:

[b]ajo una máscara neutra el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general, al hablar con alguien se le mira la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara y el rostro es el cuerpo. Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia (Lecoq, 1997, p 65).

Dejar que esos cuerpos se proyecten a partir de su habitar en ese espacio fue uno de los objetivos principales, dado que entendemos que por sí mismos son capaces de transmitir el fondo poético que la coyuntura les había impreso,

[e]l fondo poético común se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios de luces de colores de materiales de sonidos que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado y saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos los deseos de creación (Lecoq, 1997, p. 74)

El reconocimiento de cuerpos cansados, de miradas fuertes que se resisten al sueño, el deseo transformado en movimiento: "[e]s imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje..." (Gago, 2019, p.97). El cuerpo, según Gago, se revela como una totalidad compuesta de afectos, recursos y posibilidades que pasan por cada uno. Esta intervención surge a partir de las acciones en el marco de la defensa y la lucha por la universidad pública que implicó activar más allá del individualismo capitalista tan instaurado en esta época, y permitió a los intérpretes ser con los demás, pensarse en colectivo, y transitar la emergencia de manera artística, sensible, articulada y afectuosa.

---

<sup>4</sup> "La toma tomó" o "La toma nos tomó" fueron dichos que usaron quienes estuvieron en la toma del edificio del rectorado de la UNICEN, para expresar cómo había modificado sus vidas.

El concepto Cuerpo-Espacio de la autora Laura Barros Condés (2021) nos permite pensar la arquitectura y la relación con nuestros cuerpos. Cuerpos como lugar, como un campo de experimentación que se (auto)modifica con el objetivo de satisfacer una serie de necesidades funcionales y fisiológicas, pero también culturales:

[l]os espacios y construcciones están diseñados en relación con el cuerpo, generando unas condiciones y unas maneras de actuar dentro de la disciplina muy estipuladas y generalizadas: solo se hace referencia a un tipo de cuerpo y atendiendo únicamente a las condiciones de piel hacia afuera. Se crean unos marcos normativos y espaciales que conforman los cuerpos y por lo tanto la sociedad, a través de su domesticación y canonización (Barros, 2021, p. 19).

A partir de este marco podemos afirmar que *La Fiebre del Loro* nace como necesidad mucho antes de que esta intervención se concretara. La gestación fue previa, se germinó en los antecedentes locales y nacionales<sup>5</sup>. Incluso, casi fue parido cuando aquel miércoles 9 de octubre consagrado como el primer paro estudiantil dentro de la Facultad de Arte de la UNICEN, los estudiantes organizados en una jornada activa planificaban una intervención. Ese día las necesidades se superpusieron, la sensación devastadora de la aprobación del veto a la *Ley de Financiamiento Universitario* por parte de los *Diputados Nacionales* desgarró al grupo de artistas; sin embargo, algo más fuerte venía. Una semana después, dentro de la toma del edificio del rectorado de la UNICEN, este mismo grupo de estudiantes concretaron finalmente la intervención. Las ideas de la semana anterior, más la vivencia de aquellos días dieron como resultado *La Fiebre del Loro*.

Un gran cuerpo colectivo que se dividió en dos espacios para el desarrollo de la intervención, "el cuerpo como la unidad a través de la cual experimentamos y nos relacionamos con el espacio, el agente que permite mediar entre lo material y lo intangible" (Barros Condes, 2021, p.15).

En primer lugar describiremos la intervención realizada en el comedor. El horario de la intervención fue al mediodía, punto pico del espacio rectangular que se encontraba colmado de gente. Atravesado por diferentes líneas: una principal que dividía al comedor por la mitad, la fila de estudiantes que retiraba su almuerzo y por otro lado, líneas laterales que dibujaban los intérpretes en sus desplazamientos. Había cuatro puntos claves que se acentuados en las extremidades del rectángulo, donde las personas de seguridad se ubicaban. Lo

---

<sup>5</sup> Antecedentes Nacionales como Tucuman Arde. O más cercano cronológicamente, los Escraches de H.I.J.O.S. Estos sentaron precedentes estéticos y procedimentales.

demás funcionaba como un laberinto segmentado por mesas y sillas que formaban líneas verticales por donde los intérpretes avanzaban.

En el espacio de la biblioteca, edificio circular de dos pisos, la experiencia fue diferente. En el piso superior, los cuerpos giraban y paraban casi al unísono en algunas estaciones de sillones para mirar hacia abajo. En la planta baja el espacio estaba lleno de mesas donde la gente se sienta a estudiar, por lo que lo que se generó fueron triangulaciones de intérpretes que se sentaban a verles y otros se paraban a lo lejos. Esos espacios elegidos fueron fundamentales para la realización de *La fiebre del Loro*, como dijo José Fernández Arenas en la Introducción de *Arte Efímero y Espacio Estético*:

[p]ara manifestarse, cualquier actividad cultural necesita espacio, y una forma de actividad específicamente humana es su utilización estética: una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa y poblar el entorno con signos cuya misión final es comunicar, mediante un repertorio simbólico consensuado, la descripción de que la realidad hace cada comunidad. (Fernández, 1988, p. 17).

Tomando en cuenta lo descrito, consideramos referirnos al *espacio* a partir del autor Eduardo Maestripieri:

La ciudad cambia, la arquitectura se transforma en cada circunstancia y en cada lugar. Aún hoy, en la ciudad contemporánea perdura el efecto de este deslizamiento en los conceptos de espacio y lugar. El espacio ha dejado de ser homogéneo, continuo, tridimensional e ilimitado. Aceptamos la diversidad cultural y rechazamos las certezas absolutas, pero reconocemos también la posible naturaleza heterogénea, discontinua, multidimensional y finita del espacio. En *Atmósferas*, Peter Zumthor aborda desde su experiencia existencial su fascinación y admiración por los umbrales y las transiciones: "Estar dentro, estar fuera. Fantástico. Eso significa algo también fantástico: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior, una inefable sensación de lugar, un sentimiento indecible que propicia la sensación de sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio". En sus palabras resuena el espacio indecible de Le Corbusier y el lugar y la ocasión de van Eyck. Otros estímulos inefables han alterado la percepción del habitar y la atención al sentido profundo de los lugares modificando las condiciones y nociones de espacio y tiempo propias del proyecto. Nuestras acciones, nuestras prácticas proyectuales se despliegan en el espacio y transcurren en el tiempo. La palabra proyecto prefigura un desarrollo en un tiempo predeterminado y consensuado o establecido durante la producción del proyecto. En nuestra cultura material las prácticas, como el diseño y el proyecto de artefactos, edificios y grafías, afectan y transforman un mundo virtual o real, un sitio, un lugar, un espacio bidimensional o tridimensional, pero siempre se manifiestan en un ámbito determinado (Maestripieri, 2014, p 4).

Cada espacio tiempo que compone ese lugar es único e irrepetible, *La Fiebre del Loro* fue hecha en ese lugar específico. Sobre eso Douglas Crimp en su texto *La Redefinición de la Especificidad Espacial*, nos propone pensar que las coordenadas

de percepción necesitan del espectador, la obra y el lugar en que ambos habitan. Crimp nos comparte el caso de Richard Serra<sup>6</sup> que decía "*Trasladar la obra es destruirla*": "[l]a obra había sido concebida para aquel lugar, construida en aquel lugar y entrado a formar parte de él alterando la naturaleza del mismo. Trasladarla significa, ni más ni menos, que la obra dejaría de existir" (Douglas, 2001, p. 3).

A partir de lo reflexionado a este punto, las preguntas que surgen de la intervención artística rondan en el siguiente sentido: ¿Cómo se construyó el espacio escénico en interacción con el espacio público? cómo se ve afectada la intervención artística en un espacio pensado, habitado y planificado para otra función, como lo es la biblioteca?. Para ello traemos el análisis de Pilar Jaureguiberry (2023) en la reseña del libro "Teatro de Invasión: La ciudad como dramaturgia" de André Carreira, sobre la yuxtaposición como forma de concebir la relación entre los procesos creativos y el entorno urbano entendiendo el habitar el espacio público como acto poético y político. El teatro desde esta perspectiva es el dispositivo poético capaz de adaptarse a los flujos, devenires y ritmos de estos espacios públicos, disputándolos.

Las decisiones en términos de colores, movimientos, sonidos y la disposición en el espacio fueron fundamentales para el cometido de la intervención. Tomemos la biblioteca como ejemplo, los colores saturados y sólidos en un espacio blanco, con un techo vidriado que dejaba entrar los rayos solares, permitió establecer el impacto visual que se pretendía operar en ese espacio. Al intervenir con la intención de disputar el sentido del espacio, se logró confrontar aún con los consensos o convenciones establecidas en el acuerdo tácito de no hablar, no responder, ya que el uso cotidiano de la biblioteca también fue deliberado, porque la potencia estaba en los cuerpos y los mensajes en los carteles. Esa disputa se generaba en la tensión de las miradas, en el caminar, en sentarse y compartir con los espectadores, en las miradas provenientes del piso superior. Esos cuerpos cansados, atravesados por sus vidas y por el contexto en el que eligen vivirlas en ese momento -en comunidad luchando por una causa justa- intervienen en un

---

<sup>6</sup>Richard Serra (1938- 2024) Escultor estadounidense. Douglas sobre su caso "Con esta afirmación Serra intentaba redirigir la discusión en una audiencia pública celebrada para decidir el destino de Tilted Arc. La escultura de Serra había sido encargada por la Administración de Servicios Generales (GSA) en el programa Arte en la Arquitectura e instalada permanentemente en la plaza del edificio federal Jacob K. Javits en el bajo Manhattan durante el verano de 1981 [fig. 2]. En 1985, un nuevo administrador regional del GSA declaraba estar reconsiderando la presencia de la obra en dicho lugar y se preguntaba si no podría ser trasladada a otro sitio. En la audiencia, artistas y museólogos entre otros, se oponían a tal decisión, testimonio tras testimonio, apelando a la especificidad espacial a que se referían las palabras de Serra" (Crimp, 2001, pág 3).

espacio público donde la cotidianidad continuaba. Es aquella yuxtaposición de espacio escénico y espacio público lo que construyó la puesta de la intervención.



Foto Breda Blazurk

Jaureguierry (2023) sobre los intérpretes fórmula que:

[e]l actor-actriz redefine su rol: ya no se trata únicamente de interpretar, sino de producir escena en tiempo real, en diálogo con el contexto urbano y con las reacciones del público. De esta manera, fluir no implica la mera circulación sino que el espectador pierde su pasividad y se integra activamente a la experiencia, incidiendo en su devenir e incluso en su construcción dramática (Jaureguierry, 2023, p. 12).

Ahora bien, teniendo en cuenta esta breve descripción, ¿Por qué se desplazaban de esta manera si en los ensayos nadie concretó una forma? proponemos pensarlo desde una perspectiva somática que es, en palabras de Maria Auxiliadora Galvez:

[t]odo aquello relativo a la materia física del organismo, teniendo en cuenta que esta informa y es informada continuamente por sus procesos no matéricos: un pensamiento, la imaginación, los humores, los afectos, las atmósferas... estos aspectos no actúan en o sobre el cuerpo, son el cuerpo. Es decir, se refiere al organismo en todas sus dimensiones. Por si quedara duda, y claramente dando por superada la tradicional dualidad de la cultura occidental entre cuerpo y mente, el

propio cuerpo aquí no es entendido como objeto, sino como sujeto y el sistema nervioso y sus procesos forman parte de esta corporalidad (Gálvez, 2019, p. 9).

Y pensar que el cuerpo tiene conciencia y se accede al mundo a partir del movimiento, “[e]l movimiento de nuestro cuerpo produce una cartografía cuyo origen de referencia se sitúa en nosotros mismos tal y como también lo hacen nuestros sistemas de navegación asociados a circuitos parietales y premotores.” (Galvez, 2019, p.52). Teniendo en cuenta lo mencionado, se entiende al cuerpo como aquello material pero también un pensamiento, la imaginación los humores, los afectos y las atmósferas. Se construye a partir de ello un mapa de los espacios a partir de los sentidos, pero también de nuestras experiencias y nuestra historia “nuestra navegación también es afectiva social y política” (Galvez, 2019, p.58).

El grupo que llevó adelante la intervención fue heterogéneo. Sus integrantes provienen de diferentes lugares, familias, conexiones con la militancia, ideologías, géneros, situaciones socio económicas y territorios de origen diversos. Pero todos algo en común, venían de tomar el Rectorado de su universidad por más de una semana en el contexto de lucha en defensa de la educación pública que les dio los saberes para llevar a cabo la intervención. Esa experiencia otorgó a los intérpretes la capacidad de generar los desplazamientos para intervenir escénicamente en el espacio, mientras que al equipo de registro y de seguridad les permitió llevar a cabo su tarea sin un cabo suelto.

Entendemos que la composición final de la intervención fue la de aquellos cuerpos en ese tiempo espacio. Siguiendo la línea que nos propone Horacio Wainhaus sobre Breyer en “Espacio Acción y Espacio Cuerpo”:

[e]n su modelo de los Modos del Pensar, Breyer plantea la existencia de un pensar corporal, una modalidad “primaria” y “anterior” a otros pensares, como el manual, el técnico y el lógico-matemático o abstracto. El pensar corporal constituye una instancia decididamente capital en el desarrollo del individuo. Podemos así observar que el propio cuerpo es tanto la base del habitar como también la posibilidad de habitar los medios del mundo. Breyer sostendrá —aquí acompañando a Merleau-Ponty— que el cuerpo es el pivote del mundo. Recupera decididamente la idea de que conocer el mundo a través de las funciones corporales es la base de toda acción animal para que la topografía de los lugares pueda quedar inscrita como un conjunto de pautas de información archivadas para el uso de cada individuo (Wainhaus, 2017, p. 9).

En este sentido los intérpretes acordaron poner el acento en la mirada, no decir una palabra, estar encapuchados, transmitir su estado, ser conscientes de lo que iban propuestos a generar, caminar lenta y contundentemente, una toma de conciencia, llevar la toma de rectorado al campus. Gálvez señala sobre esto:

[l]a posibilidad de nuestro movimiento conociendo sus orígenes y reconociéndose como base de nuestra inserción en el mundo que habitamos nos empuja a detectar áreas menos viscosas de impunidad para la navegación y a detectar nuestras capacidades nómadas. El valor del caminar por ejemplo está intensamente presente en la aproximación somática del método feldenkrais. Toda nuestra estructura está dispuesta para el movimiento (Gálvez, 2019, p. 25).

Más allá del método, la perspectiva sobre la navegación, el cuerpo y el movimiento desde la somática, nos ayuda a entender la composición de la puesta de la intervención.

Volviendo al contexto de desarrollo de la intervención, el acto de la sociedad civil que se manifiesta en contra del desfinanciamiento de la universidad pública en una marcha multitudinaria con carteles para evidenciar lo que se piensa ya tiene su cuota de teatralidad. En *La Fiebre del Loro* la propuesta de buscar maximizar la teatralidad de ese acto, llevarlo a irrumpir la cotidianidad de esos espacios desde la caminata, la mirada y, sobre todo la estética con máscaras y colores fuertes cortando de tajo el paisaje plano y desaturado del campus universitario de Tandil. Lo liminal según Ileana Dieguez se refiere a un estado fronterizo, las teatralidades que están atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas, implican experiencias de socialización y convivialidad. Dieguez propone pensar "la teatralización de lo cotidiano como práctica política suscribiendo con el cuerpo una acción ética que en sus reiteraciones se ritualiza y se desautomatiza ingresando a territorios complejos y fronterizos donde se cruza la estética y la vida" (Dieguez, 2021, p.108). Es aquella teatralización de lo cotidiano, acontecimiento que configura una situación ambigua que condensa la arquitectónica de la intervención reuniendo dos realidades distintas en un mismo territorio -la UNICEN-: por un lado, la toma como acción política del edificio de rectorado y por el otro, la quietud cotidiana del campus universitario.

A modo de cierre, quisiéramos mencionar aspectos relacionados con el pasaje de las formas de organización de la toma y las formas de organizar la intervención. En este sentido, Ana Longoni (2013) en "*Del Di Tella a Tucuman arde: Vanguardia artística y Política en el 68' Argentino*" postula que la nueva estética no se limita a ser un comentario o extracción de las cosas que suceden en la vida social sino el intento de producir desde el campo del arte un acercamiento a la política; un hecho revolucionario, por eso las prácticas militantes son recuperadas en estos procesos artísticos, en sus acciones, producciones y discursos. Producido además,

por la pulsión de generar cambios en el campo político y social desde el campo artístico en un contexto de movimiento político militante.

Cabe destacar que para quienes impulsaron esta intervención las herramientas propuestas por las organizaciones políticas para interpelar a las personas en el campus eran insuficientes. Se podría decir que prendió la llama artística militante. *La fiebre del Loro* buscó tomar y darle un sentido de lucha al espacio de la biblioteca y el comedor. De este modo, convertirlos en escenario de resistencia. Esta experiencia, nacida durante la toma de Rectorado, evidencia que el arte es una forma válida y poderosa de participación política, capaz de generar un impacto profundo al desafiar la pasividad y movilizar a la comunidad. Sin embargo, a la fecha de escritura de este artículo, el desfinanciamiento y la lucha por salarios dignos sigue siendo el problema principal que impulsa todas estas acciones. La lucha por la educación pública, como lo demostró *La Fiebre del Loro*, es un proceso continuo, y el arte se ha consolidado como una de las herramientas más creativas y resistentes para visibilizarla en un contexto de ataque persistente.

## **Bibliografía**

Barros Condés, Laura (2021). *Habitar(se). El cuerpo como lugar*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Crimp, Douglas (1993) La redefinición de la especificidad espacial. Trad. Jesús Carrillo de "Redefining Site Specificity". On the Museum 's Ruins, MIT, Cambridge Mass, 1993, pp.150-199.

Diéguez, Ileana (2021). *Cuerpos liminales*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones.

Fernández Arenas, José (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Gálvez, María Auxiliadora (2019). *Espacio somático. Cuerpos múltiples*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Jaureguiberry, Pilar (2023). El espacio público como dramaturgia: Poética, política y resistencia en el teatro urbano. Revista Escenauno, Vol. 10 Núm. 2 (2023): [El espacio público como dramaturgia: poética, política y resistencia en el teatro urbano. | EscenaUNO](#)

Lecoq, Jacques (1997). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alma Editorial.

Logoni, Ana (2013). *Del Di Tella a Tucumán arde: Vanguardia artística y política en el 68' argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Maestriperi, Eduardo (2014). *Espacio y tiempo. Lugar y ocasión*. Disponible en: [\(PDF\) Espacio y tiempo. Lugar y ocasión](#)

Wainhaus, Horacio (2017) Espacio acción y espacio cuerpo, Revista Escenauno Vol.4 Núm.1 [ART Espacio-Acción y Espacio-Cuerpo. Sobre dos ideas de Gastón Breyer. | EscenaUNO](#)