

PERFORMANCE, CIUDADANÍA Y ACTIVISMO EN CHILE 2010-2020



Paulina Bronfman C.
Natalia Bronfman E.

Paulina Bronfman Collovati es investigadora interdisciplinaria de NMAPA: Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo Chile. Realizó un Magíster y un Doctorado en el Departamento de Educación de la Universidad de York, Reino Unido. Su trabajo explora las intersecciones entre Educación ciudadana, Derechos Humanos, y Estudios Culturales. Su proyecto de investigación actual se centra en el activismo artístico medioambiental y la justicia climática.

Natalia Bronfman Elphick es actriz y Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Diplomada en “Memorias, movimientos sociales y producción artístico-cultural en Chile y el Cono Sur” por la misma Universidad. Se desempeña como artista escénica, docente universitaria, gestora cultural, dramaturga e investigadora. Sus líneas de trabajo son los estudios teatrales, gestión y producción de artes escénicas, memorias, performance, género y activismo artístico.

**PERFORMANCE, CIUDADANÍA
Y ACTIVISMO EN CHILE
2010-2020**

Bronfman, P. y Bronfman, N. (2022).
Performance, ciudadanía y activismo en Chile 2010-2020

Primera edición: diciembre de 2022
250 ejemplares impresos en Maval

ISBN: 978-956-371-039-7

Obra Licenciada CC:

Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Equipo de investigación

Paulina Bronfman C.

Natalia Bronfman E.

Edición general

Paula Loncón Leyton

Diseño externo e interno

Diego Castillo Rouliez



Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las
Artes Escénicas, Convocatoria 2021, Fondo de Emergencia Transitorio

**PERFORMANCE, CIUDADANÍA
Y ACTIVISMO EN CHILE
2010-2020**

OsolLiebre

Índice:

Introducción

15 Política y Performatividad

Capítulo I

45 Breve historia de la Performance

Capítulo II

73 Performance, Memorias y Derechos Humanos

Capítulo III

107 Performance y Movimiento Estudiantil

Capítulo IV

141 Performance, Feminismos y Disidencias:
El cuerpo como campo de batalla

Capítulo V

185 Hacia una Pedagogía de las Memorias y la Esperanza:
la dimensión pedagógica del activismo artístico

Bibliografía

197

Colectivos y artistas:

Colectivo Cueca Sola

Mujeres de luto de Arica Históricas

Los Diablos Rojos de Víctor Jara

Guillermo Moscoso / Performance *“No hay canto más valiente que tu prueba”*.

María José Contreras / Performance *“Querer no ver”*

Colectivo La Jauría

Maritza Farías Cerpa y estudiantes de Teatro de la Universidad Mayor.

Estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile

Colectivo Las Tesis

Yeguada Latinoamericana liderado por Cheril Linett.

Baila Capucha Baila.

Guerrilla Marika

Rach (Red de Actrices de Chile).

Fotógrafos y fotógrafas:

Paz Errázuriz / Fotografía *La conquista de América. Las Yeguas del Apocalipsis*.

Felipe Marín Araya/ Fotografías de intervenciones realizadas por *Baila Capucha Baila*. Portada.

Andrea Robles / Fotografías de la performance *46 Cuecas Solas en La Moneda del Colectivo Cueca Sola*. 11 de septiembre de 2019.

Miguel Sepúlveda / Fotografías de *Mujeres de Luto Arica Históricas*. 11 de septiembre de 2019.

Claudia Pool Oviedo / Fotografías de *Los Diablos Rojos de Víctor Jara*. 11 de septiembre de 2021.

Daniela Guzmán/ Archivo del Artista Guillermo Moscoso. Fotografías performance *No hay canto más valiente que*. 4 de septiembre de 2013.

Kena Lorenzini/ Fotografías de la performance *Querer no ver*. Idea original de María José Contreras. 10 de septiembre de 2013.

Área Comunicaciones Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi / Fotografías performance *Lucha por un lugar de recuerdo*, del Colectivo La Jauría. 15 de septiembre de 2019.

Ismael Rivera/ Fotografías performance *Chile, Estado Asesino*. 29 de octubre de 2019.

Azlim vega / Fotografías de la acción *No + acción de RACH*. 8 de marzo de 2021.

Carlos Melo Iturriaga / *Fotografías de Guerrilla Marika en 16° Carnaval de La Legua*. 18 de diciembre de 2020.

Juan Pablo Miranda / *Fotografías de Estado de rebeldía III / Yeguada Latinoamericana* de Cheril Linett. 25 de octubre de 2019.

Luis Lobos / Fotografías performance original del *Colectivo Las Tesis, Un Violador en tu camino*. Contraportada.

Agradecimientos

Con infinito agradecimiento a los/as artistas, fotógrafos/as y colectivos cuyos trabajos inspiran este libro.

A Alicia Salomone, Milena Gallardo, Ana López y Tania Medalla, quienes lideraron con gran generosidad el Diplomado “Memorias, movimientos sociales y producción artístico-cultural en Chile y el Cono Sur” en la Universidad de Chile, donde este proyecto nació.

A María Teresa Collovati y Lilian Elphick por revisar el manuscrito y ser un apoyo incondicional durante su escritura. A Leonardo Bronfman, Alfredo Collovati, Ricardo Álvarez, Joaquín Acosta, Sofía Álvarez, León Álvarez, Lucas Acosta, Manuela Tello, Tamara Lagos, Katherina Walper, Constanza Jacques, Teresa Díaz y Paula Letelier.

Fotografía: Luis Lobos.

Política y Performatividad



Introducción

Este libro tiene como propósito estudiar la relación entre performance y activismo en Chile como forma de expresión política y participación ciudadana. Específicamente, se centra en el período 2010-2020. Este capítulo discutirá algunos elementos del marco teórico, contexto histórico y la metodología de la investigación.

Desde las movilizaciones estudiantiles del 2006, los movimientos sociales que se han sucedido en Chile se caracterizan, en muchos casos, por la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo de quienes se consideran excluidos, como forma de reclamar por dicha exclusión (Urzúa, 2015). Esto resurge y se hace especialmente visible durante el estallido social de octubre de 2019, cuando estudiantes secundarios y universitarios organizaron una evasión masiva de la tarifa del metro de Santiago, como protesta por el aumento de 30 pesos en el costo del pasaje. Este tema, aparentemente menor, detonó el mayor movimiento de protesta en el país de los últimos 30 años, que ha sido denominado como el “Estallido social de octubre” (Caroca, Cartes, Davies, Olivari, Rica y Vogt-Geisse 2020). El levantamiento de octubre y de los meses venideros dejaron una huella fundamental en la historia de los movimientos sociales en Chile, con la vuelta multitudinaria de la ciudadanía a la calle de forma transversal y expresada a través de nuevas formas de activismo ciudadano, donde las artes tuvieron un rol clave y es-

tuvieron al centro de las expresiones ciudadanas. Música, intervenciones visuales, grafitis y performances se transformaron en herramientas de expresión del descontento ciudadano. Una de las características de estas protestas, antes de la pandemia, fue la recuperación del espacio público como expresión ciudadana y el activismo artístico como una nueva forma de participación política juvenil. Grupos de jóvenes se organizaron para protestar a través de producciones musicales, performances y expresiones artísticas en los muros de la ciudad. Si bien el *artivismo* como práctica de resistencia no es nuevo en Chile, esta forma de protesta nunca había alcanzado un nivel tan sofisticado de organización y horizontalidad en su organización como en la revuelta de 2019. Estas expresiones artísticas que articulaban una nueva forma de participación política en las y los jóvenes chilenos cambiaron radicalmente debido al confinamiento, trasladando la protesta y el activismo a los medios digitales (Bronfman, 2022).

Este estallido social fue acompañado de un estallido cultural, donde las artes en todas sus dimensiones fueron instrumentos claves como nuevas formas de acción colectiva. Esta investigación plantea dos hipótesis sobre esta revolución cultural. La primera es que este movimiento de activismo artístico se venía gestando por lo menos desde hace una década, a través de diferentes movimientos sociales movilizadas por cinco ejes fundamentales de demandas sociales: Derechos Humanos, educación, feminismos, medio ambiente y pueblos originarios. Para comprobar esta hipótesis, la investigación presenta y

analiza los primeros tres ejes de demandas en relación con la performance y el activismo performativo. El corpus generado para esta investigación fue tan robusto que se ha planteado presentarlo en dos etapas. La primera, desarrollada aquí, presenta casos de estudios referentes a Derechos Humanos, educación y feminismos. La segunda etapa está proyectada como un segundo libro que presentará casos exclusivamente de medio ambiente y pueblos originarios. En el apartado de metodología se explicará con detalle el criterio de selección de casos y su marco de estudio interseccional.

La segunda hipótesis de este libro es que el activismo artístico en Chile en el período estudiado (2010-2020) se erige como una forma de ejercer la ciudadanía y fortalecer la identidad cultural. Como se expondrá en este capítulo, el activismo artístico chileno de hoy es expresión directa de la participación ciudadana, a diferencia de otros momentos históricos. Ya no es sólo el artista quien aporta con su trabajo a los movimientos sociales (y de protesta, como es el caso de la escena avanzada en los 80³): ahora son los propios ciudadanos los que utilizan la expresión artística como práctica de participación política. Esto, que en educación ciudadana se llama *ciudadanía activa*, es uno de los desafíos principales de la educación para la ciudadanía formal. Este libro plantea explorar la hipótesis sobre la función artística, política y pedagógica del activismo artístico en el período 2010-2020.

Este proceso alcanzó su clímax en la revuelta de octubre de 2019, con el surgimiento de una sucesión de nuevas formas de activismo artísticos y performativos como una expresión de repertorios de acción colectiva. Arraigada en su historia y fuerte conexión con su territorio, la performance, en todas sus dimensiones, fue uno de los elementos claves que ayudaron a visibilizar las demandas sociales, invitando al movimiento a recuperar el espacio público e instalando las expresiones artísticas como una forma robusta de participación política de la juventud.

Como se verá aquí, durante el período 2010-2020 en Chile los jóvenes fueron agentes clave al organizar la protesta social a través de performance, música, danza y expresiones artísticas en las calles de la ciudad. En marzo de 2020, las protestas fueron erradicadas de las calles y el desarrollo del movimiento se vio frenado por la poderosa acción del coronavirus COVID-19 (Rivas, 2020) y las medidas de confinamiento decretadas por las autoridades de gobierno. En el escenario de la protesta callejera, el activismo artístico se convirtió en un elemento central del cambio político actual en Chile y en el mundo, que probablemente mantendrá su protagonismo en los años venideros como forma de expresión de demandas.

Situado en este escenario, el objetivo general de este libro es problematizar el rol de las artes escénicas en las expresiones de activismo ciudadano generadas en el período 2010-2020 desde una perspectiva interdisciplinaria (Lury y Wakeford,

2012) e interseccional (Crenshaw 2017; Lutz 2015). Para cumplir este objetivo, el proyecto traza dos objetivos específicos que, juntos, buscan comprender las intersecciones entre arte y activismo dentro de una historia de vindicaciones ciudadanas. El primer objetivo específico es elaborar una genealogía del activismo artístico en Chile que establezca los referentes políticos y artísticos de las expresiones de performance en el período 2010-2020. El segundo, es explorar la inspiración que los movimientos sociales han tomado de las prácticas artísticas en general y del papel que las artes escénicas en particular han tenido como una nueva forma de participación y compromiso de la ciudadanía en la política en Chile.

Herramientas teóricas

Esta investigación desarrolla un marco teórico interdisciplinario que incluye revisión bibliográfica sobre Estudios Teatrales y de la Performance (Fischer-Lichte 2006:2011, Taylor 2011:2015, Rai, Gluhovic, Jestrovic, y Saward 2021; Bala 2013; Groot 2008; Bleeker, Sherman, y Nedelkopoulou 2015), Estudios Culturales (Butler 1990:1993:2006:2017; Serafini 2018), Educación Ciudadana (Osler y Starkey 2018; Arthur, Davies y Hahn, 2008; Choi 2016), y Estudios de los Movimientos Sociales (Aguilera 2014; Garretón 2011; Fraser, Kember y Lury 2005) reunidos bajo una mirada epistemológica interseccional (Crenshaw, 2017). Sánchez y Gil Jaurena (2015) argumentan que el análisis interseccional fortalece el estudio de las prácticas ciudadanas porque éstas se desarrollan en una realidad social marcada por la des-

igualdad histórica y contemporánea.

La distinción entre artes escénicas, performance, y arte activista, es una discusión conceptual que implica una larga elaboración teórica que se desarrollará a través de los diversos capítulos de este estudio. En la siguiente sección se presentarán algunos conceptos claves para desarrollar esa conversación.

Activismo artístico

Para efectos de este libro se utilizará el término *activismo artístico* para referirse a “las prácticas que emplean formas artísticas con el objetivo de lograr un cambio social y/o político, y que surgen o están directamente vinculadas a movimientos sociales” (Pérez Rubio, 2013). Específicamente, este concepto se refiere a aquellas prácticas que están vinculadas o emergen de proyectos de base social o comunitaria, en oposición al mundo del arte institucional (Lippard, 1984; Sholette, 2011; Jelinek, 2013; Thompson, 2015; McKee, 2016). El activismo artístico, y la relación entre el arte y la política en general, se ha estudiado desde variadas perspectivas, incluidas la historia del arte y la teoría del arte (Bishop 2012; Stallabrass 2004), la filosofía (Holmes, 2009; Mouffe 2005; Rancière 2004; 2010), la sociología (Tucker, 2010), y la antropología (Haugerud, 2013). Estas perspectivas disciplinarias han definido diferentes marcos teóricos y metodológicos considerando sus miradas disciplinarias y objetivos académicos. Mientras que algunos se han centrado en la naturaleza política del arte

(Hooks,1995; Lippard, 1984) y los aspectos tácticos del activismo artístico (Bogad, 2016), otros han mirado su lugar en la red del mundo del arte neoliberal (Sholette 2010: 2017) y han utilizado el activismo artístico como lente para examinar las políticas culturales de diferentes épocas (Reed, 2005). Otros estudios han cuestionado la legitimidad del activismo artístico como arte (Jelinek, 2013) y han reflexionado sobre la importancia del arte para la sostenibilidad de los movimientos (Shepard, 2011). Este libro estudia el activismo artístico desde la perspectiva de los Estudios de la Performance, específicamente en la relación entre política y performatividad.

Las movilizaciones masivas que se han desarrollado en el mundo en las últimas dos décadas no sólo no tienen precedente por su magnitud, sino además por su capacidad para crear espacios y lenguajes de expresión; desde la performance artística representando eventos en tiempo real, hasta canciones, bailes y discusiones colectivas, donde personas de diversos movimientos sociales han tenido voz. En gran medida sin líderes, anti-institucionales, y horizontales en la distribución del poder, estos movimientos de masas han sido organizados y efectivos para realizar cambios significativos en la gente, particularmente en su capacidad para reclamar espacios y cambiar las narrativas que antes habían estado limitadas por el dominio institucional y discurso oficial (Serafini, 2018). La autora plantea que lo que todas estas luchas y movimientos sociales comparten es una cosa: la proliferación de tácticas creativas, imágenes impactantes y teatralidad

en su manifestación. En el caso de Chile, las expresiones de arte y performatividad que ayudaron a dar forma al movimiento social, también se venían desarrollando desde mucho antes de octubre del 2019, posiblemente desde las primeras expresiones del movimiento estudiantil del 2006.

Serafini (2018) plantea que esta es una nueva forma de vincularse con lo político. Esta hipótesis podría aplicarse a todos los sectores que se sienten marginados y que no tienen voz. Al respecto, Urzúa (2015) establece al menos seis elementos en el uso político del cuerpo en el contexto de las marchas realizadas por los jóvenes: a) Presentación del cuerpo como objetivo táctico y estratégico a la vez; b) Diversidad performática; c) Centralidad de los recursos expresivos; d) Carácter disruptivo de las acciones y e) Derroche de tiempo, energías y recursos. Cuando el cuerpo aparece en la calle, reflexiona, y las demandas pueden ser comunicadas y compartidas. En este sentido, el cuerpo en la calle se convierte en el medio, es decir, es un objetivo táctico para lograr socializar las carencias o fallas del sistema. De la misma forma, la toma de la calle implicaría la apropiación de uno mismo. Esa acción implica una demostración de autonomía, una conquista en sí misma, que se levanta en un mundo consagrado a la depredación y a la dominación capitalista (Scribano, 2007b). La visibilización del cuerpo se constituyó como un “objetivo estratégico que cuestionó la distribución policial y la expropiación naturalizada de las energías corporales” (p.61).

En su libro *Performance Action*, Sefarini (2018) argumenta que el activismo artístico se define por su naturaleza dual, como una práctica estético-política. La autora plantea que esta dualidad y las formas en que se manifiesta en diferentes procesos, desde la construcción de una identidad colectiva compartida hasta las políticas de participación, son elementos claves para una comprensión completa de lo que distingue al activismo artístico de otras formas de práctica artística y política. Muchas formas creativas de protesta que aún son relevantes se perfeccionaron durante una ola previa de movimientos locales y globales a fines de la década de 1990 y principios de la de 2000, conocida como el movimiento alter-globalización (Graeber, 2002). Esta ola previa de protestas también ha inspirado un rico cuerpo de literatura sobre creatividad y movimientos sociales (por ejemplo, Juris 2008, Shepard, 2011), que no sólo ha influido en una nueva generación de activistas, sino que también ha dado forma a la manera en que los movimientos sociales son abordados por varios investigadores del tema (Sefarini, 2018).

Teatralidad y performatividad

En la introducción del libro *The Oxford Handbook of Politics and Performance*, Rai, Gluhovic, Jestrovic y Seward (2021) entregan una mirada muy esclarecedora sobre la relación entre política y performance. Los autores plantean que hay dos conceptos: *teatralidad* y *performatividad*, que nos ayudarían a comprender la complejidad conceptual de las dinámicas de

la performance en cualquier ámbito, pero especialmente en la cultura o la política. Schechner (2017) define performance como cualquier acción que se enmarca, presenta, resalta o exhibe deliberadamente; es una conducta repetida o ensayada, el “mostrar” de un “hacer”. Las performances como tales son acciones, eventos o comportamientos reflexivos que son relacionales y conscientes de sí mismos: actuar es ser consciente del acto de hacer algo y demostrar que se está haciendo (McKenzie 2001; Schechner, 2002; Carlson 2004; Balme 2014). Además, la palabra teatralidad se utiliza a menudo como una característica negativa que describe la artificialidad o la falta de autenticidad. Sin embargo, en el contexto de los estudios de performance implica calidad artística, una estilización estética junto a una variedad de estrategias y métodos de (re)presentación (Rai, Gluhovic, Jestrovic y Seward, 2021). Patrice Pavis (1998) define la teatralidad como la enunciación específica, el movimiento de las palabras, la naturaleza dual del enunciador (personaje/actor) y sus declaraciones, encarnada en la artificialidad de la actuación (representación). Por consiguiente, la teatralidad puede verse como un tipo particular de estilización que acentúa las dimensiones estéticas y autorreferenciales de la actuación. La performatividad, en cambio, se refiere tanto a las consecuencias de la performance como a su revelación. J. L. Austin (1975) explora cómo se realizan los actos a través de la palabra y cómo las palabras contienen acciones. Por ejemplo: el voto matrimonial es el conocido ejemplo de Austin de una declaración performativa, mediante la cual la afirmación “sí, acepto” establece el matrimonio e implica potencialmente una serie de consecuencias que involucran variaciones de estatus

legal, y en algunos casos social.

La performatividad no sólo se basa en el lenguaje, sino que también se encarna. Por ejemplo, Butler (1990) vincula el concepto a la construcción de género, argumentando que el cuerpo se convierte en su género a través de una serie de actos performativos que se renuevan, revisan y consolidan a través del tiempo. La autora utiliza el término performatividad para designar los efectos que las actuaciones pueden lograr, crear, reforzar o provocar, ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula y constriñe. Butler (1990) también escribe sobre actos corporales subversivos que dejan al descubierto la construcción del género; por ejemplo, las performances drag, donde a través de una teatralidad exagerada, el poder regulador de la performatividad de género llega a ser expuesto. Por lo tanto, la performatividad también es impredecible, como lo demuestra la representación escénica. Es a través de la performatividad —de guiones, lugares, cuerpos, voces, gestos y afectos— que un marco determinado llega a establecerse y tal vez a regularse. Sin embargo, es también a través de la performatividad de estos elementos que se hacen posibles fallas, errores, subversiones, improvisaciones y rupturas de la estructura cultural. La performatividad realiza el poder reiterativo de la performance, pero al mismo tiempo conlleva la potencialidad de que se rompa la repetición y se imponga un nuevo escenario en su lugar. En consecuencia, la performatividad es la realización de dos fuerzas opuestas de actuación: la que se ha estable-

cido y controlado a través de la repetición y la reiteración, y la que se desborda, rompe el marco o escapa al control (Rai et al. 2021). Este es un proceso de creación de significado por el cual la forma (teatralidad) se convierte en acción (performatividad), provocando una consecuencia. La performatividad en el arte y en la vida son incisiones a través de lo inmanentemente teatral y lo que escapa a la teatralización. Mientras la teatralidad siempre necesita proclamarse, como cualidad estética o formal, la performatividad habita un dominio mucho más amplio. La performatividad refuerza y limita el potencial de la teatralización (Rai et al. 2021).

Performance y prácticas artísticas performativas

Muchas veces resulta difícil diferenciar performance, performatividad y performativo. Taylor (2011) explica cómo estos tres conceptos tienen una larga historia y no son términos equivalentes. Por una parte, la performance podría definirse como una evolución de las llamadas “acciones de arte” que aparecen a partir de las acciones de las vanguardias en el arte y luego toman una fuerza importante durante los años 60 en el desarrollo del *Performance Art*. Por otra, las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” [*twice-behaved behavior*] (Taylor, 2011). Para la autora, “performance”, en un nivel, constituye el objeto de análisis de

los Estudios de Performance, incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales predeterminados o relativos a la categoría de “evento”. En otro plano, “performance” también constituye un lente metodológico que permite a académicos analizar eventos *como* performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Problematizar estos fenómenos *como* performance sugiere que la performance también constituye una epistemología.

Las performances son consideradas como prácticas incorporadas de manera conjunta con otros discursos culturales, pero además, la performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción *es/como* (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente “real” y “construido”, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes (Schechner 2002; Taylor 2003, 2016). *Es* performance se refiere a las representaciones que se entienden como performance, lo que ciertamente incluye las artes escénicas y el teatro; *como* performance apunta a la teatralidad y performatividad de acciones que no están concebidas como performance sino como escenarios sociales en la vida cotidiana.

Por ejemplo, podemos observar lo político en la performance, pero también podemos estudiar la política *como* performance, incluidos sus elementos teatrales y rituales. En este caso la performatividad funciona como una episteme que permite leer la política desde nuevas perspectivas. Se transforma en una mirada. Por una parte, lo que la performance desafía y cuestiona es la relación entre sujeto/objeto, entre observador/observado, entre espectador/actor; y por otra parte, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su significado, entre significante y significado. (Fischer-Lichte, 2011 p, p34).

Si la performance puede reducirse a “las artes de acción”, la performatividad es una cualidad que puede significar, por un lado, la teatralidad de una obra, pero también una propiedad del discurso. Sobre lo performativo, Taylor (2011) propone que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance, en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo. Parece importante señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental: “No disponer de una palabra para referirse a ese espacio performático es producto de este logocentrismo que lo niega como categoría” (Taylor, 2011, p. 24). Por su parte, Barría (2019) sugiere que en esta trayectoria, el

uso de los términos *performativo* y *performatividad* no remite a una cualidad (o adjetivo) de performance (por ejemplo, como en el caso de un evento performativo, es decir, que incluye elementos teatrales) sino a una propiedad del discurso. Por ejemplo, decir que ser hombre es performativo no implica que éste posea cualidades dramáticas, sino que ser hombre es producto de una serie interminable de actos discursivos y disciplinarios que establecen la norma de masculinidad en cierta sociedad. El modelo performativo-teatral o teatralidad performativa, ha permitido el ingreso de una serie de fenómenos culturales como objetos de estudio, que antes simplemente eran desechados y ha modificado fuertemente las epistemologías disciplinares de estas ciencias, al enfatizar el carácter situacional y finito de sus enfoques. Desde este punto de vista, las performances o teatralidades sociales son los mecanismos que ejecutan los procesos de legitimación de los comportamientos sociales, constituyendo un tipo de teorización práctica de lo performativo. En esta investigación se definirán prácticas artísticas performativas como aquellas obras de diferentes disciplinas artísticas que tienen un carácter performativo en los sentidos y contextos desarrollados por Schechner (2002), Fischer-Lichte (2011) y Taylor (2011).

Las prácticas artísticas performativas como hibridación

Las prácticas artísticas performativas podrían considerarse una hibridación entre las artes visuales y las artes escénicas, que comenzó con las vanguardias artísticas y luego se desarrolló

con profundidad en los 60. Esta hibridación generó una gran diversidad de formas de “arte de acción”: teatro participativo, performances callejeras, danza para lugares específicos o *site-specific* (Pearson, 2017), etc. Estas prácticas han experimentado una nueva fase de profundización en los últimos 20 años, en relación a los activismos artísticos y la utilización del *flash mob* y la performance, por ejemplo, como forma de protesta social y repertorio de acción colectiva. Por una parte, esta exploración implica una conexión con el auge de las prácticas relacionales y distintos modos de activismo. Por otra, con asumir la virtualidad como un contexto que produjo el desarrollo nuevos lenguajes en el teatro y la danza en muchos casos acogidos por espacios tradicionales del arte como museos o teatros, pero que se desarrolla intensamente en el espacio público. Como se verá más adelante, esta profundización de las prácticas performativas invita a reflexionar sobre la especificidad de las mismas y los límites de las disciplinas. También enciende un debate sobre la discusión cultural y política. Por ejemplo, las prácticas escénicas performativas recuperan procedimientos propios de lo teatral por parte de artistas visuales que trabajan en colectivo y exploran la duración en sus procesos y en sus intercambios. De igual manera, incluyen la cuestión del cuerpo y la presencia como eje central de la experiencia. Esta investigación incluirá diferentes formas de prácticas artísticas performativas que dialogan con variadas

disciplinas como teatro, danza, performance y artes visuales.

Metodología

Desde el punto de vista metodológico, el estudio está diseñado como una investigación cualitativa e interdisciplinaria de Teatro Aplicado, donde las actividades dramáticas existen principalmente fuera de las instituciones teatrales convencionales y están destinadas específicamente a beneficiar a los individuos, las comunidades y las sociedades (Nicholson, 2005). El énfasis está puesto en los participantes, quienes a “través de la acción directa, participan activamente del hecho teatral, impulsando un cambio en la praxis social” (Sedano-Solís, 2019 p.105). El Teatro Aplicado es un campo interdisciplinario y dinámico de investigación dentro de los Estudios Teatrales, centrado en aquellos aspectos “prácticos o experimentales del teatro que son utilizados en contextos y con fines específicos, con el propósito de transformar a sus participantes” (p.106). De acuerdo con Balme (2014), el Teatro Aplicado tiene una naturaleza altamente compleja, que se arraiga en su potencial para ser estudiado desde múltiples perspectivas. Aunque “las técnicas teatrales y los términos teóricos empleados sitúan al Teatro Aplicado firmemente dentro de los Estudios Teatrales, sus metodologías de investigación requieren un alto grado de entrenamiento especializado e interdisciplinario” (Balme, 2013, p. 325). En consecuencia, su objeto de estudio es multidimensional, ya que está compuesto por muchos campos de investigación y perspectivas

académicas (Sedano-Solís, 2019). En esta investigación, se utiliza una metodología interdisciplinaria (Lury, y Wakeford, 2012) con una aproximación epistemológica feminista interseccional (Crenshaw, 2017; Lutz, 2015). El estudio combina métodos de las ciencias sociales (estudios de caso, análisis temático y narrativo) y de las humanidades (análisis de imágenes y procesos creativos).

Selección de los casos de estudio

Los casos de estudio han sido elegidos siguiendo una mirada interseccional y considerando los siguientes criterios:

Performance o acciones performativas definidas como activismo artístico y realizadas en Chile durante el periodo 2010-2020 en espacios públicos no institucionales. Los casos provienen de diferentes áreas de las artes: danza, performance, artes visuales o una mezcla de ellas, siempre desarrollando elementos de la performatividad como repertorio de acción política, como se ha definido en la sección anterior. Estos casos han sido asociados a uno de los ejes de demandas mencionadas: DD.HH., Estudiantes y Feminismos, pero en muchos casos están ligados a más de una demanda.

Sánchez y Gil Jaurena (2015) argumentan que el análisis interseccional fortalece el estudio de las prácticas ciudadanas, porque estas se desarrollan en una realidad social marcada por

la desigualdad histórica y contemporánea. La interseccionalidad es un concepto proveniente de los estudios de género (Crenshaw, 2017), que se utiliza con frecuencia en las teorías críticas para designar las formas en que las instituciones opresivas (racismo, sexismo, homofobia, transfobia, xenofobia, clasismo, etc.) están interconectadas y no pueden estudiarse por separado.

Argumentamos que la sexualidad, la reproducción, la subjetividad, el género, y el poder pueden considerarse interrelacionados, no completamente independientes de la encarnación, sino también social y políticamente constituidos. Dado que lo que se constituye y se interrelaciona varía, el género no se puede conocer en general ni antes de las investigaciones. (Ramazanoglu y Holland, 2002, p. 4).

La idea de interseccionalidad es especialmente relevante en la investigación sobre arte, activismo y movimientos sociales, porque implica una forma de mirar la realidad donde el concepto de poder está al centro de la reflexión. La interseccionalidad puede ser aplicada tanto como un marco epistemológico o como un método en sí mismo. En este estudio, se aplicará en ambos sentidos: como mirada epistemológica a las diferentes teorías que orientan el marco teórico, y como una perspectiva metodológica aplicada. Por ejemplo, como se mencionó anteriormente, la elección de los casos de estudio (performances) ha sido agrupada en tres ejes de demandas sociales: DDHH, estudiantes y feminismos. Estos tres grupos están interseccionalmente vinculados ya que, por ejemplo, sería imposible entender el movimiento estu-

diantil separado del movimiento feminista. Sin embargo, para poder analizar y ordenar los casos, se ha optado por la división en base a las demandas, sin perder nunca de vista el elemento interseccional que lo vincula con los otros movimientos. Finalmente, el concepto de interseccionalidad fue elegido para este estudio porque desarrolla una visión de la educación y el arte que promueve la justicia social como meta-objetivo de la educación en sí y desarrolla un punto de vista integrador que permitirá al estudio vincular una amplia gama de temas relacionados con los movimientos sociales en sí mismos.

Para este trabajo se considerará la epistemología feminista crítica del sur global como el pensamiento de la antropóloga feminista Rita Segato y su perspectiva crítica hacia la colonialidad del poder. En su texto *Crueldad: pedagogías y contra-pedagogías* (2021), Segato propone una mirada profunda sobre la violencia y lo que llama la «pedagogía de la crueldad». Segato señala: “llamo *pedagogías de la crueldad* a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (p.1). Desde una mirada crítica poscolonial, la autora no se refiere solamente a la muerte como un hecho entre seres humanos, sino a la muerte metafórica de todo lo vivo en pos del poder. Estudiar los movimientos sociales y el activismo artístico desde el feminismo implica necesariamente posicionarse reflexivamente desde el sur global, entendiendo la epistemología feminista como un ejercicio que cuestiona el

poder y el género, y los sitúa al centro de la reflexión.

Diálogos atemporales : Hacia un modelo de análisis de lo político y lo performativo

Para el análisis de los casos de estudio, este libro propone una metodología que intersecta dos líneas reflexivas. Por una parte, la dialéctica entre Política y Performatividad que permite explorar los elementos estéticos y políticos de esta intersección. Por otra parte, se han seleccionado tres conceptos claves de los estudios de la memoria, los estudios de la performance y los estudios de los movimientos sociales para proponer un modelo exploratorio que permita problematizar las obras seleccionadas. Este modelo, que se ha denominado “diálogos atemporales”, no es una estructura rígida, sino una perspectiva que permite dialogar con las obras seleccionadas generando preguntas y nuevas áreas de investigación. Estos tres conceptos son: memoria, liminalidad y prefiguración.

Memorias

Como se desarrollará en profundidad en el capítulo *Performance, memorias y derechos humanos*, en este escrito se explorará el concepto de memorias desde el prisma de las Ciencias Sociales. Hablar de memoria colectiva y procesos de construcción de memorias implica comprender que estos se desarrollan dentro de marcos sociales. Este planteamiento proviene princi-

palmente de las ideas elaboradas en la primera mitad del siglo XX por el psicólogo y sociólogo francés Maurice Halbwachs, en su obra *La memoria colectiva* publicada en 1950 tras su muerte en el campo de concentración de Buchenwald en 1945. Integrar la propuesta de este autor permite conceptualizar la memoria colectiva como un proceso de construcción social que, por una parte, reelabora el pasado vivenciado por un determinado grupo o comunidad desde la perspectiva del presente y, por otra, es una acción prefigurativa que posibilita trazar un futuro.

Existe una diferenciación teórica entre los conceptos de memoria colectiva/social y memoria histórica. Halbwachs (2004) distinguirá la memoria colectiva de la histórica, proponiendo que la primera es un flujo de pensamiento continuo, donde se retiene del pasado lo que aún queda vivo, marcando la consciencia de un grupo o comunidad. La memoria histórica, en cambio, divide la sucesión de hechos en periodos determinados de tiempo. Al respecto, el autor propone que:

La historia, que se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos, no duda en introducir en el curso de los hechos divisiones simples, cuyo lugar se fija de una vez para siempre. Al hacerlo, no obedece a ninguna necesidad didáctica de esquematización. (p. 82)

Pierre Nora (2008), en la década del 80, también diferenciará la memoria social de la histórica, indicando que se oponen

en su definición y forma de desarrollarse. Para este autor la memoria social está viva, pertenece a grupos y evoluciona continuamente, a diferencia la memoria histórica que es “la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia una representación del pasado”. (p.21).

En Latinoamérica, la problematización e investigaciones sobre memorias siguen diferentes trayectorias. Feld (2016) explica que el campo de los *Estudios sobre Memoria* es un fenómeno reciente que se originó principalmente en Europa durante los años 70. En América Latina, éstos se profundizarán a partir de la mitad de la década del 90, desarrollando investigaciones ligadas al contexto político y social, proponiendo que “se trata del momento de salida de dictaduras sangrientas en la región con su saldo de miles de víctimas y de desafíos específicos en los terrenos de la verdad y la justicia”. (Feld, 2016, p. 6).

La socióloga argentina Elizabeth Jelin es una autora clave dentro del marco de los estudios sobre memorias y Derechos Humanos del Cono Sur. La autora enfatiza que los procesos de reelaboración de memorias implican necesariamente una labor consensuada y activa por parte de los individuos o grupos que buscan posicionar estas memorias, ya que estas siempre estarán en conflicto con otras memorias y discursos. Al respecto, Jelin (2002) explica:

Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo trampa. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”. (p. 6)

Analizar la performance desde el prisma de la memoria colectiva nos permite comprender cómo se transmiten dichas resignificaciones de pasados, muchas veces en disputa, por medio de estas acciones. El arte y la performance, en particular, construyen una mirada de los marcos sociales de estas memorias, en los cuales se desenvuelven los acontecimientos performativos en Chile, junto a las necesidades de denuncia, visibilización y proyección que proponen los diferentes grupos que las ejecutan.

Liminalidad. Desde el concepto al método.

El concepto “liminal”, cuya raíz etimológica proviene del latín *limen*, que significa umbral o frontera, fue primeramente utilizada por el sociólogo y etnógrafo francés Arnold Van Gennep, quien escribe a principios del siglo XX sobre los distintos tipos de ritos de paso que vivencian los individuos por medio de ciclos de ceremonias en diversas sociedades. Este autor identifica que

dichas manifestaciones culturales de transición se pueden categorizar en las fases de separación, margen (o *limen*) y agregación (Van Gennep, 2008). Esta investigación es posteriormente abordada por el antropólogo escocés Víctor Turner, quien, por medio de diversos estudios, explica el estado liminal a través de los ritos de pasaje de los rituales *ndembu* en Zambia. Para Turner, el estado liminal, intermedio o personas liminales, tienen ciertos atributos, como la ambigüedad, la carencia de rangos sociales previamente establecidos y el ser propiciador de la *communitas*, o características de vivenciar una exaltación de la comunidad sin estructuras o estatus social (Turner, 1988). La liminalidad es un concepto que se expande dentro de los estudios teatrales y de performance, donde se encontrarán definiciones como las de Erika Fischer Lichte (2016), que asocia la experiencia estética, relacionada a la recepción o mediación de un acontecimiento escénico performativo, a la experiencia liminal o umbral, potenciándola como una instancia transformadora. Lo anterior se posibilita porque “a través de este proceso de mediación, no sólo avanza la construcción de significado de la obra, sino también una transformación del sistema de significados del receptor”. (Fischer-Lichte, 2016, p.83).

En Latinoamérica, la investigadora y teatróloga cubana, Ileana Diéguez, recupera el término ‘liminalidad’ como lente metodológico en el estudio de prácticas escénicas y sociales. Diéguez (2014) plantea: “al proponerme observar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación,

propiciadoras de *happening* ciudadanos, deseo enfatizar los aspectos sociales de la liminalidad. La liminalidad al generar *communitas* es también una esfera de convivio, de *vivencia como experiencia directa*” p. 66.

Es de interés de este estudio poner en valor las posibilidades que implica el utilizar la liminalidad como enfoque metodológico, al potenciar el carácter performativo del repertorio propuesto en esta investigación. Es posible, por medio de dicho carácter, interrogar a estas acciones sugiriendo un criterio de análisis. Por ejemplo, con este objetivo se podrían formular los siguientes cuestionamientos: ¿cómo una performance de protesta podría fortalecer la generación de comunidades, donde es posible compartir conductas simbólicas y culturales de forma horizontal y sin jerarquías entre sus participantes? ¿Es posible que la exaltación del sentimiento comunitario permita al nuevo grupo imaginar futuros posibles alejados de los parámetros y condicionamientos institucionales? ¿Cuál es la transformación que se vivencia al participar como ejecutante u observador de dichas experiencias estéticas y comunitarias? ¿Facilita la expresión por medio del cuerpo la exaltación del carácter social de la liminalidad?

Mauricio Barría (2019), investigador chileno, profundizará en la idea de que “el intersticio liminal pone en evidencia el carácter transitorio de todo orden cultural y, por lo tanto, de toda lógica disciplinaria, porque enfatiza la transitoriedad de la

propia experiencia” p.159. Es posible que dicha índole transitoria de la performance permita incrementar las posibilidades que comprenden estos repertorios de convertirse en impulsores de nuevas articulaciones de significados que modifiquen a quienes forman parte del acontecimiento performativo. De este modo, el traspasso de entendimiento, afectos, memorias y silencios que se pudiese producir a través de la experiencia corporal compartida de la performance, posibilitaría fisurar los mandatos hegemónicos y exclusivos socialmente de la transmisión de conocimiento, validada principalmente por la comunicación escrita, ampliando los patrones de expresión cultural, a un momento en el cual todos los cuerpos tienen el mismo valor simbólico, donde pueden entregar y recibir sólo por el hecho de ser y pertenecer, lo que, inevitablemente, deviene en una acción de resistencia.

Prefiguración

El concepto de “prefiguración” o “política prefigurativa” se originó en estudios sobre movilizaciones y cambio sociales (Yates, 2015). Utilizado principalmente en relación con la denominada “alterglobalización” o “nuevos movimientos sociales”, el término se introdujo para captar las lógicas de estos movimientos, así como la forma en que las y los manifestantes llevan a cabo sus actividades militantes (Yates, 2015). Si bien el significado y uso particular de esta noción ha sido objeto de debate (ej., Kinna, 2017; van de Sande, 2015; Yates, 2015), en esencia, se refiere a actividades de acción colectiva o protesta que, en su lucha para

alcanzar un futuro alternativo, proponen y experimentan (por lo tanto, “prefiguran”) su futuro ideal y utópico en el presente (van de Sande, 2015; Maeckelbergh, 2011). Algunas pautas bien descritas de acciones colectivas o de protesta prefigurativas incluyen, por ejemplo, el movimiento *Ocupa* (Graeber, 2011) y el movimiento de alterglobalización (Maeckelbergh, 2011). En los últimos años, el concepto de prefiguración se ha utilizado cada vez más para comprender la participación del arte y los artistas en los movimientos sociales contemporáneos (Serafini, 2018), y se ha puesto en primer plano su centralidad para comprender el activismo escenificado en América Latina (Dinerstein, 2021; Minuchin y Martí Puig, 2019). Para los propósitos de esta investigación, se utilizará este término fuera de su contexto original y será aplicado al análisis de las prácticas artísticas y los procesos de producción artística en Chile. La implementación de este concepto en el contexto de la producción artística también es relevante a nivel teórico, ya que la investigación sostendrá que este acto de prefiguración da como resultado la innovación en la creación de nuevas formas de performatividad.

comisión chilena de
derechos humanos
SANTIAGO - CHILE

Breve historia de la Performance

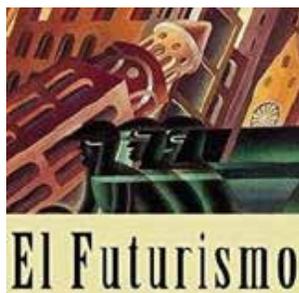
Capítulo I

La Performance en el arte

Una de las influencias directas de la *performance art* de los años sesenta y setenta fueron las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Estas se desarrollaron de la mano de una serie de cambios políticos, económicos y científicos, entre los cuales se pueden mencionar la Primera Guerra Mundial, la aparición del cine, la masificación de la fotografía y la teoría de interpretación de los sueños de Sigmund Freud, entre otros importantes eventos. Los artistas de principios del siglo XX comienzan a elevar una crítica contra el arte burgués imperante hasta el momento, principalmente por su desconexión con la praxis vital. Sobre lo anterior, Burger (1987) plantea que “los vanguardistas intentaron pues una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado”.(p.103).

Las vanguardias como el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo y Bauhaus, por nombrar algunas, reconfiguraron la relación con el arte y la concepción sobre el sujeto que crea y objeto producido en la disciplina. Las vanguardias buscarán nuevas formas de expresión que no pretenden la representación exacta de la realidad y se utilizarán nuevos procedimientos constructivos de lenguaje, como el montaje y las técnicas de collage, proveniente de la influencia que marcará el

cine, o la alegoría, que permitirá trabajar con significados que no son absolutos ni categóricos, “donde la obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos” (Burger, 1987, p. 133), permitiendo abordar la creación desde otras perspectivas y estrategias, como los sueños, el azar, etc.



El movimiento dadaísta, fundado en Zürich en 1916 por Tristan Tzara, será vital para comprender la historia de la performance. Este grupo de artistas se reunían habitualmente en el *Cabaret Voltaire*, donde se ejecutaron las primeras acciones de performance, entrecruzando experiencias visuales, poéticas, acciones repetitivas y corporales, contenedoras de la fuerte negación y crítica al arte imperante. Entre los dadaístas, lo que tendrá mayor valor en el momento de la fabricación de una obra será el “azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre ‘auténticas obras de arte’”. (De Micheli, 1988, p.167).

Lo que se vivenciaba con el inicio del dadaísmo fueron los orígenes del arte de acción y de posguerra mundiales. El azar, más que un asunto de definición estética, pasará a convertirse en una categoría ideológica donde “la producción de sentido, que es un asunto humano, será atribuida a la naturaleza y no queda más que descifrarlo” (Burger, 1974, p.127). La categoría de azar, la crítica que produce que la significancia de la obra sea originada por el azar, se podrá visualizar en el dadaísmo, en el surrealismo y también en los años sesenta con el inicio de las neovanguardias.

Las ideas en torno a la conexión del arte, la vida y el cuerpo se irán desarrollando desde distintos frentes desde los años veinte. Así, encontraremos artistas que tendrán una notable influencia en el arte de la segunda mitad del siglo XX, como

Antonin Artaud-actor, poeta, dramaturgo, ensayista y director de teatro francés-, que en la década del treinta fundó el Teatro de la Crueldad, proponiendo un teatro que provoque al espectador a través de experiencias visuales y corporales extremas. En uno de sus ensayos claves, *El Teatro y su Doble*, publicado en el año 1938, Artaud (1978) haciendo una analogía entre los efectos de la peste y el teatro, dirá:

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una batalla imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados. (p.31)

También es fundamental nombrar a Jackson Pollock, principal exponente del Expresionismo Abstracto y del *Action Painting* (o pintura de acción o gestual) en los años cuarenta y cincuenta, en donde el cuerpo, su movimiento y el azar en el goteo o derrames de pintura juegan un papel importante; y Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, dramaturgo y pensador alemán, creador del Teatro Épico o Teatro Dialéctico, de corriente marxista, que tiene por objetivo provocar una reflexión política en los espectadores, oponiéndose a las normas ilusionistas del teatro burgués predominante a principios de siglo XX.

En los años cincuenta, luego de las guerras mundiales, las condiciones económicas y políticas de Estados Unidos comienzan a fortalecerse, pero en los años sesenta las ideas en torno a la sociedad de consumo, la producción en serie y la banalidad, provocaron una serie de reacciones en las generaciones más jóvenes, lo que impulsará el nacimiento del *Pop Art*, que tiene como uno de sus exponentes principales al artista Andy Warhol. Durante la misma década se desplegaron manifestaciones en contra de la Guerra de Vietnam; nació el movimiento *Hippie* que propagó sus ideas al resto del mundo, entre las cuales destaca el rechazo al materialismo occidental y una instalada preocupación por problemáticas ambientales y feministas (Patuel, 2016); y se difundieron las ideas revolucionarias provenientes del mayo francés de 1968.

Lo anterior, junto a la influencia ejercida por las vanguardias en décadas anteriores, serán sucesos e ideales que impulsaron el nacimiento de nuevas expresiones artísticas que rompieron con los patrones tradicionales, difuminando los límites entre las disciplinas artísticas e indagando con mayor fuerza en la relación entre praxis vital y arte. Este giro performativo de las artes y la cultura (Fischer-Lichte, 2011) tuvo al cuerpo, entre otros elementos, como soporte principal y en su conjunto se denominaron artes de acción, entre las cuales destacan los *Happenings*, *Fluxus*, *Performance Art* y *Body Art*, amparados por el Arte Conceptual que definía que la obra de arte no será el objeto que es producido por el artista, sino que esta elaboración consistirá en conceptos (Vásquez, 2013).



Colectivo Fluxus

Los *Happening* (acontecimiento o suceso) son acciones que ejecutan uno o más artistas, en los cuales usualmente participa el público y se utilizan objetos, en una situación dada y en un tiempo determinado. Entre sus exponentes principales está John Cage (1912-1992), compositor norteamericano e innovador del arte de la posguerra. En los *Happening* de Cage, los sonidos y la música tienen un rol preponderante, y en sus acciones el artista “buscaba involucrar al público, siguiendo el principio de azar y no intervención” (Patuel, 2016, p.25). Dentro de sus trabajos más destacados se encuentra la serie de ocho propuestas llamadas *Variations*, realizadas entre los años 1958 y 1967. También se puede mencionar al Grupo *Gutai* (Japón, 1954-1972), entre cuyos artistas fundadores está Jirō Yoshihará. El grupo realizó distintos *Happening* en reacción y crítica sobre el sistema capitalista y las experiencias de violencia en torno a la Segunda Guerra Mundial, y a Allan Kaprow (1927-2006), norteamericano que elaboró una teoría respecto a este tipo de manifestaciones.

Otra expresión dentro del arte de acción que proliferó en los años sesenta fue el *Fluxus*, que surge primariamente en Alemania, para luego tener un impacto en Estados Unidos, otros países de Europa y también Japón. En el *Fluxus* la idea del acontecimiento siguió siendo clave, se presenta como una experiencia auditiva en donde el aspecto sonoro durante la acción era fundamental, y el azar tomaba un papel vital. A diferencia del *Happening*, no tiene mucha intervención de los espectadores. Su fundador fue George Meciunas (1931-1978), y entre sus exponentes se puede mencionar a Wolf Vostell, La Monte Young, Yoko Ono, Ben Petterson, entre otros.

Paralelamente, tanto en Estados Unidos como en Europa comienzan las manifestaciones de *Body-Art* y *Performance Art*, término inglés proveniente del campo de las artes visuales referido al arte en vivo o *live art*. Estas tendencias se impusieron a finales de los años sesenta, y en sus manifestaciones el cuerpo fue esencial, por lo que *en y a través* del cuerpo sucede el acontecimiento. Estas formas críticas del arte fueron parte de un proceso de transformación cultural que tensiona las parejas dicotómicas de sujeto/objeto, ficción/realidad y significante/significado, proponiendo que el propio cuerpo puede ser la obra de arte, o que no existe una diferenciación entre el sujeto que produce y la obra final (Fischer Lichte, 2011).

En estas creaciones se desdibujan los límites de las diferentes disciplinas artísticas, como las artes visuales, el teatro,

la literatura, la danza, el cine y la fotografía. No existe un solo origen de la performance. Taylor (2011) señala que:

Las trayectorias son muchas y los ámbitos de circulación son distintos. Para algunos, el concepto de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. Para otros, las performances también surgen de la vida cotidiana. (p. 10)

Según Patuel (2016), una de las diferencias principales entre el *Body Art* y el *Performance Art* recae en que mientras que en el primero la acción no requiere necesariamente de varios artistas ejecutantes y de público; en el segundo la participación de espectadores es vital en la construcción de la acción.

El *Body Art* tuvo sus inicios a finales de los años sesenta con las acciones del artista estadounidense Bruce Nauman, que ya en 1966 presentó creaciones en las que interviene su propio cuerpo y lo utiliza como soporte. Esta tendencia se profundizó en los años setenta y se vio influida por la circulación de la revista neoyorquina *Avalanche* (primera edición en 1970) y la revista francesa *arTitudes* (1971), ambas difusoras de la disciplina y sus artistas (Guasch, 2000).

Otros exponentes estadounidenses importantes serán Vito Acconci (1940), que comenzó su exploración en el *Body Art* a partir del 1969, con experimentación de registro en video de su cuerpo

en acción y exploración fotográfica; y Dennis Oppenheim, que acentuó su exploración en el carácter sensorial (Guasch, 2000) donde trabajó sobre su propio cuerpo o cuerpos ajenos.

En Europa, antes del Body Art, es fundamental nombrar el Accionismo Vienés, grupo formado por cuatro artistas austriacos (Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler) que comienzan sus acciones a partir del año 1965, como una reacción al contexto social y principalmente al expresionismo abstracto norteamericano.

Los accionistas vieneses utilizaron su cuerpo como principal soporte y se respaldaban teóricamente en fundamentos provenientes del psicoanálisis, rituales paganos y fiestas populares carnavalescas (Guasch, 2000). Otro aspecto importante de su trabajo fue el cruce entre religión y sexualidad, la violencia social expresada por medio de sus intervenciones, reflejada incluso en la mutilación de su propio cuerpo. Fueron catalogados como irreverentes e incluso perseguidos por la justicia (Patuel, 2016). En sus propuestas también predominó la sangre y, en algunos casos, la utilización de animales y vísceras.

Siguiendo con el *Body Art* en Europa, éste fue directamente influido por la corriente norteamericana, por el Accionismo Vienés y los ideales provenientes del mayo francés de 1968. En esta línea, es fundamental nombrar a Gina Pane, artista francesa de origen italiano que a partir de los años setenta realizó distintas creaciones, profundizando en las intervenciones a su propio

cuerpo, instalaciones, y acciones documentadas por medio de vídeo y fotografía.

El *Performance Art* también tuvo al cuerpo como centro de la creación y exploración, pero será la relación con los espectadores y la interacción con el público lo que marcó la diferencia. Estos artistas estaban influidos, además, por distintas disciplinas artísticas como las artes plásticas y la literatura, por exploraciones provenientes desde las artes escénicas en las que se estudia la relación entre actores y espectadores. En este punto es importante mencionar el trabajo durante fines de los sesenta del director Claus Paymann en Europa, y del *Living Theatre* en Nueva York. Erika Fischer-Lichte (2011) indica sobre estas estas propuestas que:

La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consistió en estos casos en desplazar la preponderancia del estatus sígnico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores, así como hacia las experiencias sensoriales de gran intensidad que hacían posibles. (p. 45)

Muchos artistas que anteriormente experimentaron con disciplinas como el *Body Art* y el *Fluxus* también comenzaron a incursionar en el campo de la performance, tales como Bruce

Nauman, Vito Acconci y Yoko Ono. Pero una artista en particular se volvió clave para comprender el *Performance Art*: Mariana Abramovich, artista serbia que comenzó sus trabajos a principios de los años setenta, luego de sus estudios en Alemania.

Al comienzo de su carrera, Marina Abramovich trabajó en una secuencia de acciones llamadas de forma global *Rhythm* (Ritmo). En estas propuestas incursionó en el riesgo de su propio cuerpo, exponiéndose a distintas situaciones, como auto provocarse heridas, asfixias, etc. La exploración de Abramovich, se centró en la experiencia del público y en cómo éste es parte y se involucra de sus acciones. En 1974, en su performance *Ritmo 0*, realizada en Nápoles, la artista dispuso 72 objetos (cuchillos, ropa, flores, etc.) sobre una mesa y su cuerpo dispuesto a que los espectadores intervengan a su antojo. Luego comienza una nueva etapa en Holanda, donde conoce al artista Ulay (Frank Uwe Laysiepen) y juntos conforman el colectivo *The Other* (El Otro), trabajando hasta 1988. Juntos realizan múltiples performances de gran importancia para el desarrollo y comprensión de la disciplina, explorando los límites del cuerpo, el espacio, la relación entre ellos y con los espectadores.

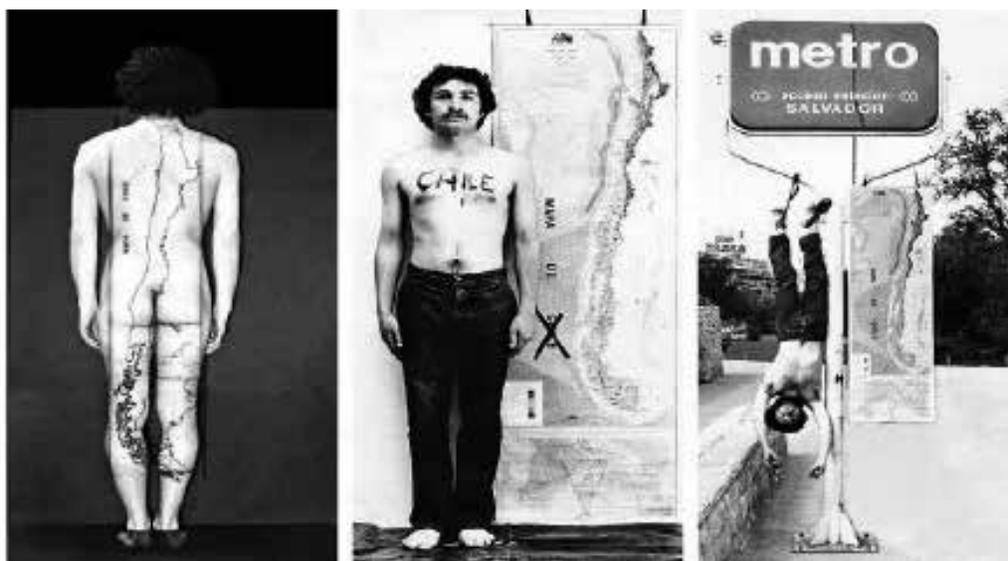
En conclusión, el arte de performance tiene múltiples influencias, entre las que destacan las vanguardias artísticas y sus ideas revolucionarias sobre el azar, la representación y la praxis vital, las ideas políticas y contra capitalistas surgidas en los tiempos de posguerras mundiales, tanto en Europa como en Estados Unidos.

La Performance en Chile

Esta sección tiene por objeto contextualizar histórica y culturalmente el surgimiento de prácticas performativas vinculadas con demandas sociales y políticas desde el año 2011 en Chile. Estas prácticas se despliegan como repertorio de acción política y representan una forma de activismo artístico o *artivismo*.

La relación de la performance con el activismo tiene una larga data en Chile y Latinoamérica, debido a que en estos territorios dichas prácticas tienen un carácter esencialmente político y una especial conexión con los movimientos sociales y sus luchas (González, López y Smith, 2016). Enfocándose en América Latina y con la influencia ejercida desde nuevas disciplinas artísticas desarrolladas en Estados Unidos y Europa desde los años 60, se refleja un período de transformación social y cultura profundo, que enfatiza la posibilidad de plantear las prácticas corporalizadas, entendidas como acciones vitales en las que el cuerpo genera significados, tales como danzas, ritos de transición, acciones en funerales y las performances. Estos repertorios son una forma de transmisión de memorias y conocimiento distinta a la escritura, que fue impuesta de forma autoritaria y jerárquica desde la conquista de América en adelante, invalidando prácticas rituales y artísticas de los pueblos indígenas como acciones válidas de conocimiento (Taylor, 2015). Años después, este proceso tuvo como resultado la creación de los

estudios de performances como disciplina académica en Estados Unidos y Europa, campo que se ha encargado del estudio de la puesta en escena como acontecimiento, sean escénicos (desde los estudios teatrales) o culturales. Lo anterior será parte del giro performativo en las ciencias de la cultura (Fischer-Lichte, 2006). En Chile, este proceso tuvo un punto álgido en la revuelta de octubre del 2019 con el despliegue de una serie de repertorios de acción colectiva de características performativas.



Elías Adasme.
Artista de la Escena de Avanzada.

1979-1980.

Como se explicará en profundidad en el segundo capítulo, desde la década del 70 en Chile muchas performances artísticas estuvieron vinculadas con la protesta en contra de la dictadura cívico-militar, específicamente contra las violaciones permanentes a los Derechos Humanos. Nelly Richard (2007) describe este movimiento como la *Escena de avanzada* donde surgen escritores/as, artistas visuales y periodistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y Elías Adasme, además de quienes pertenecieron al grupo CADA: Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells. En palabras de Nelly Richard (2007):

La escena de avanzada, hecha de arte, poesía, literatura y de escrituras críticas, se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptiva del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre arte y política. (p. 15)

Un ejemplo de las acciones realizadas por la Escena de avanzada es la ejecutada por la artista visual Lotty Rosenfeld, nombrada *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979). En esta intervención, Rosenfeld, con movimientos repetitivos y calculados, pega una cinta tras otra en las líneas que dividen la Avenida Manquehue en Santiago de Chile, subvirtiendo el signo y convirtiéndolos en cruces o en el signo más (+). Esta acción es registrada en video, y se origina como protesta contra la dictadu-

ra. Durante casi 40 años, la propuesta ha sido replicada en otros países, por otras agrupaciones o artistas particulares que la han utilizado como referente.



Una milla de cruces sobre el pavimento. Fotografía: Rony Goldsmith.
Lotty Rosenfeld.

A finales de los años 70 y en la década del 80 surgen una serie de performances sociales y de protesta, ligadas directamente a las agrupaciones de defensa de Derechos Humanos y a las manifestaciones políticas producto de la crisis económica (Gross, 2015). Algunas de estas acciones incluyen la encadena-

ción de *La Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* frente al Ex – Congreso Nacional en el año 1979 y en 1983, volviendo a utilizar el signo + propuesto por Rosenfeld y la consigna NO + que insta en el grupo CADA. Esta se propuso como lema a ser completado por las personas, y se invitó a distintos artistas a pintar NO + en los muros de la capital de Santiago. La simbología contra la represión y autoritarismo de la época se masificó rápidamente y se pudo visualizar en distintas acciones y protestas hasta nuestros días.

Otra organización fundamental de la época fue el *Movimiento Mujeres por la Vida*, fundado en 1983 y conformado por Mónica González, María Eugenia Lorenzini, Estela Ortiz, Lotty Rosenfeld, Fanny Pollarolo, entre otras. Este grupo realizó varias acciones colectivas de carácter performativo, como la marcha *Somos +* efectuada en la comuna de Providencia, en 1985. Esta acción propuso quebrar la jerarquía tradicional de las manifestaciones de la época, que se había instalado con las jornadas de protesta desde el año 1983, como las marchas que se desplazaban por el centro de las ciudades, cortes de tránsito, cacerolazos y toque de bocinas (Manzano, 2014). Lo rupturista de esta acción fue que las mujeres se ubicaron en una fila tomadas de una cinta con el propósito de “intentar posicionar la voz femenina en la esfera pública y otorgarle una visibilidad política” (De la Fuente, 2018, p.3). En el contexto de la crisis económica en Chile desde el año 1982, que afecta principalmente a sectores populares, a partir de 1983 se despliegan una seguidilla de jornadas de

protesta nacional. La primera se origina luego de un llamado de la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) que propone una paralización nacional, pero su presidente Rodolfo Seguel se desdice y varía la convocatoria a una *jornada de protesta nacional*, originándose el nombre de estos días de manifestaciones (Manzano, 2014).

Otra intervención llevada a cabo por el *Movimiento Mujeres por la Vida* fue la Marcha *No me olvides*, realizada en conjunto con el *Movimiento Contra La Tortura Sebastián Acevedo* (Santiago de Chile, año 1988). Esta acción tuvo como objetivo problematizar en la esfera pública la figura del detenido desaparecido. Para lograr lo anterior, se instalaron siluetas humanas de color negro y tamaño real con el nombre escrito de víctimas desaparecidas por el terrorismo de Estado, con la inscripción textual “¿me olvidaste?” y la interpelación en respuesta “*Sí o No*” (Fuentes, 2018). Las siluetas se ubicaron en diferentes edificios públicos y fueron cargadas por las mujeres durante la marcha.

A finales de la década del 80, la performance jugaba un papel importante como resistencia y expresión de problemáticas sociales. Así surge en Santiago el Colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*, compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas. El dúo problematizó a partir de sus creaciones no solamente la identidad sexual, sino también los temas relacionados con DDHH y política (Carvajal, 2011). Su trabajo es interseccional, y en él se yuxtaponen distintos niveles de violencias, desde el

terrorismo de Estado de los últimos años de la dictadura militar, hasta el conservadurismo religioso y sus efectos en la identidad de género. El colectivo exploró el campo de la performance, las artes visuales, discursivas y literarias, además de la fotografía y el video. Su discurso se instala desde el Sur, como dirá Nelly Richard (2021), “el Sur (margen, subalternidad, periferia: el Sur no como determinismo geográfico, sino como contexto político-enunciativo)”. (p.20)

Una de las acciones realizadas por este dúo fue *La conquista de América* (1989), llevada a cabo en el edificio de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. Con el torso desnudo sobre un mapa de América cubierto con vidrios rotos, las artistas bailan la *Cueca Sola* en referencia al baile nacional chileno *Cueca* que realizaron la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* en años anteriores.

La *Cueca Sola* es una práctica de danza, resistencia y memoria originalmente creada en 1978 por las mujeres de la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile* (AFDD), en que se denuncia la desaparición forzada de sus familiares (durante la dictadura). La manifestación se presenta como una re-significación del baile nacional chileno que tradicionalmente se baila en pareja, y en la *Cueca Sola* se realizará de forma individual, graficando la ausencia.



La conquista de América.
Las Yeguas del Apocalipsis.

1989.
Fotografía: Paz Errázuriz.

En esta misma década encontramos a otros artistas que, desde las artes escénicas, mixturaron sus creaciones con el arte de performance y la política. Por ejemplo, Ramón Griffiero Sánchez, director, dramaturgo y sociólogo, quien en 1983 inaugura junto a Eugenio Morales, Carmen Pelissier, Pablo Lavín y Armando Lillo el espacio *El Trolley*, en un galpón abandonado y funda la Compañía *Teatro Fin de Siglo*. Este espacio de creación fue fundamental para el desarrollo artístico y de resistencia de la época: ahí se realizaron conciertos de música de grupos como *Los Prisioneros* y *Los Electrodomésticos*, performances de distin-

tas autorías, y se presentaron las obras de teatro de la Compañía de Griffero. En 1985, *Teatro Fin de Siglo* presentó la obra *Cinema Utoppia*, una obra clave para comprender los nuevos lenguajes, como la problematización de la representación, por lo tanto, del binomio ficción/realidad en el teatro chileno, y la irrupción del carácter performativo dentro de las creaciones escénicas. La obra transcurre espacialmente en una platea de cine de los años cuarenta, y a su vez el film proyectado es una reproducción teatral de una película de la década del ochenta. En palabras de Milena Grass (2011):

En el caso de *Cinema-Utoppia*, la elocuencia de la imagen propuesta tiene que ver con la intervención de la dupla realidad-ficción, en una suerte de espejo con vasos comunicantes. La película proyectada en el espacio escénico corresponde al futuro de los espectadores, no a la representación de su pasado como ocurre habitualmente con el cine realista, que recrea el presente o el pasado. En términos filosóficos, esto nos coloca a nosotros, espectadores de la obra de Griffero en 1985, en un juego temporal en que vemos, en primer plano, un pasado lejano –décadas del cuarenta y cincuenta–, viendo su futuro –comienzos de los ochenta, futuro del que participamos– lo que genera una especie de vértigo temporal que anula la lógica de la causalidad y nos pone en la situación de preguntarnos “¿de qué futuro impensado seremos el pasado?” Si la historia se repite, ese futuro que no queremos ver es un futuro de

muerte, muerte leída como ‘sacrificio’ –la obra termina con el suicidio del protagonista. (p. 51)

Otro artista proveniente de las artes escénicas que abordó el campo de la performance fue Alberto Kurapel, director de teatro, actor, cantautor y poeta, quien egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en el año 1969. En 1981, estando en el exilio, funda *Compagnie des Arts Exilio*, la primera compañía latinoamericana de Teatro-Performance de Canadá. Con dicha compañía realiza un vasto repertorio de creaciones en Canadá, y desde principios de los años noventa en Chile, como *Mémoire 85/Olvido 86*, presentada en Montreal en febrero de 1986 y *Colmenas en la Sombra ou l'Espoire de l'arrière-garde* (primera parte de la trilogía América Desvelada), exhibida en Santiago en el Teatro SICCEL en 1992. Faúndez (2008) explica que:

Kurapel en una nueva búsqueda estética encontró un neolenguaje, una textualidad performática donde su trabajo se concentró en el cultivo de la conciencia de la memoria y en la experiencia del exilio. Buscando nuevas vías de expresión, creando signos que emergieran del despojo, del desarraigo, para luego representarlos dentro de un comportamiento escénico fruto de una visión de la marginalidad y el exilio que se situaban dentro de una perspectiva bilingüe. Kurapel recoge el viejo concepto vanguardista en que confluye el “arte y la vida”, dándole una vuelta de tuerca, pues reconstruye este antiguo tópico en la poética de la performance. (p.76)

En la década del 90, junto al desarrollo del sistema neoliberal presente desde los años 80, se profundizan los procesos de despolitización y silenciamiento (Moulian, 1997), la institucionalización de las demandas sociales (Aguilera, 2014), y el Estado actuando directamente en la manipulación e implementación de una política de la memoria en ventaja del poder hegemónico estatal, potenciando esto desde el fin de la dictadura militar y comienzo de la transición en Chile (plebiscito del año 1988 en adelante), por medio de una principal estrategia “del consenso y su discurso de reconciliación nacional”. (Richard, 2010, P. 31).

En el contexto descrito, surgen las acciones de performances realizadas por el artista Antonio Kadima. Una de ellas, *Me cago en tus 500 años* (1990), fue realizada frente al Cerro Santa Lucía, aludiendo a la colonización de las Américas. También destaca una acción realizada en Estación Mapocho ese mismo año en apoyo a la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*. En ella, el artista desnudo vierte un tarro de pintura sobre su cuerpo y en el piso, y entra caminando a la Estación Mapocho hasta ser detenido por los guardias.

Otra artista que incursiona en estas prácticas es Janet Toro, artista visual que explora la reflexión política de la memoria realizando variadas acciones tales como *La crucifixión* (1997), llevada a cabo en el Museo de Arte de Chiloé, donde dispone su cuerpo desnudo envuelto en tela blanca figurando la crucifixión dentro de un cuadrado con ramas de árboles autóct-

tonos (González, López y Smith, 2014). Durante el periodo de la década del 90, se desarrolla una fuerte institucionalización de las demandas sociales y se crean distintos organismos como el *Servicio Nacional de la Mujer* y el *Instituto de la Juventud*. Esto provoca, en un primer momento, la desmovilización del movimiento social, pero luego, un descontento debido al precario funcionamiento de las políticas implementadas por dichas instituciones. (Garretón, 2011).

En el año 1998 se produce en Londres el arresto del dictador Augusto Pinochet, bajo la orden del Juez de la Audiencia Nacional de España, Baltazar Garzón. Según Nelly Richard (2002), esto marcará un hito fundamental en cuanto a las expresiones de protesta de los movimientos sociales relacionadas a la lucha por los Derechos Humanos:

El caso Pinochet -la noticia de su detención y captura internacional- hizo estallar la zona de acumulación de lo "no-dicho", en cuyo silencio se habían depositado las frustraciones de las víctimas de la historia. El arresto de Pinochet provocó un espectacular "retorno de lo reprimido" que colocó bruscamente a la memoria en escena: la memoria como zona de enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera. (p. 2)

La primera década del siglo XXI traerá consigo cambios importantes a nivel social, económico y tecnológico, lo que im-

pulsará un giro cultural y una ola de manifestaciones sociales a nivel global que tendrán al menos dos variables, “por un lado, las transformaciones de la sociedad contemporánea y la transformación del capitalismo; por otro, la crisis de las democracias representativas”. (Garretón, 2021, P. 23). En Chile, el proceso de democratización incompleto, con una Constitución nacida en dictadura (Garretón, 2011), el desarrollo bajo un sistema económico neoliberal que acrecentó la desigualdad social (Fuentes, 2020) y el fuerte malestar por las políticas públicas insuficientes, provocaron un proceso de autonomía de los movimientos sociales, que se desligaron de los partidos políticos y las instituciones (Aguilera y Álvarez, 2015). Al alero de estos cambios, los movimientos sociales comenzarán a desplegar sus demandas por medio de distintas expresiones, entre ellas la performance y sus variaciones.

Uno de los primeros movimientos que se rearticuló y comenzó un nuevo ciclo de movilizaciones desde el año 2001 fue el movimiento estudiantil, con una acción llamada “El mochilazo”. Los estudiantes irán implementando y fortaleciendo distintos mecanismos de protesta, donde se pondrá en valor el cuerpo, las emociones, y la performance como forma de transmitir las demandas colectivas. La producción cultural y artística será, según Aguilera (2014), muy relevante:

...como un lugar de interrogación y elaboración de significados que posibilitan la acción. Las manifestaciones con

bailes, música, tambores y actuaciones de teatro, el uso de tecnologías, quizás identifiquen mejor que otros indicadores las variaciones y novedades que comportan las acciones políticas juveniles de este nuevo milenio. (p. 39)

La revolución tecnológica que trajo consigo la llamada ‘cultura digital’, que se desarrolla en el mundo y en Chile con mayor fuerza desde el año 2010 con la masificación de las redes sociales y su impacto en las demandas de los movimientos sociales -junto con el capitalismo y la globalización-, es clave para explicar la transformación cultural de las primeras décadas del siglo XXI. es. Un ejemplo claro de esto será el *flash mob* protagonizado por estudiantes secundarios el 2011 en Santiago de Chile, llamado “Thriller por la educación” donde “la experiencia de la protesta callejera fue expandida y sostenida por la participación en redes” (Fuentes, 2020, p.38).

La performance de protesta toma un papel protagónico en la década del 2010, que invita a repensar y fortalecer los espacios comunitarios y las acciones colectivas, ya que por medio de los cuerpos, ésta logra vincular imagen y emociones, puede ocurrir en cualquier lugar y presenta una doble capacidad política, como reflexión y puesta en escena de la propia sociedad en la cual nos desarrollamos y como promotora de una interacción entre intérpretes o *performers* y los participantes. (Serafini, 2018, P.15).

Las manifestaciones originadas por los y las estudiantes desde el año 2011 en Chile marcaron un giro en cuanto a producciones culturales y artísticas de protesta que también se presentaron en otros movimientos, como el movimiento feminista, los movimientos de Derechos Humanos y los movimientos ligados a los pueblos originarios y defensa medioambiental. Esta investigación está centrada en esta década, por la fuerte explosión de la performance como manifestación esencial del activismo ciudadano ligado a las demandas sociales.

Para concluir, en los capítulos siguientes del libro se abordarán casos de acciones performativas divididas en tres grupos de demandas: Derechos Humanos, feminismos, y movimiento estudiantil.

Si bien esta clasificación podría parecer arbitraria, considerando las intersecciones que se presentan en las demandas de los movimientos sociales, es una propuesta que permite clasificar las performances y mostrarlas de forma accesible al lector/a. Sin embargo, se estima que en la mayoría de los casos se provocan interesantes cruces temáticos, por eso una performance debería ser analizada simultáneamente en sus dimensiones políticas, estéticas y discursivas.

46 Cuecas Solas en La Moneda. Colectivo Cueca Sola. 11 de septiembre de 2019.
Fotografía: Andrea Robles.

Performance, Memorias y Derechos Humanos: la necesidad del duelo colectivo

Capítulo II

*Canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva*

Víctor Jara

Como se sugiere en el primer capítulo, la performance de protesta tiene sus orígenes en Chile y el Cono Sur, sustentada en la relación entre arte y política. En este contexto nacieron las primeras manifestaciones performativas en contra de los crímenes perpetrados por las dictaduras sudamericanas entre las décadas del sesenta y ochenta. En Chile, durante esos años, surgieron acciones relacionadas a agrupaciones de defensa de los Derechos Humanos, entre las cuales se pueden mencionar: *La Cueca Sola* (1978), de la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*; *Somos +* (1985), del *Movimiento Mujeres por la vida*, y *No me olvides* (1988), realizado en conjunto con el *Movimiento contra la tortura* Sebastián Acevedo, entre otras.

Como se desarrolla en detalle en la primera parte de este libro, en el mismo período se llevan a cabo performances emblemáticas y de una extraordinaria fuerza crítica, realizadas por artistas chilenas/os vinculadas/os a *La escena de avanzada* y el grupo *CADA*, como por ejemplo: *A Chile, Acciones de arte* (1979 – 1980), de Elías Edasme; *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld y *La conquista de América* (1989), de las *Yeguas del Apocalipsis*. En este capítulo exploraremos cómo

la relación entre performance, memoria y derechos humanos se siguió desarrollando en el periodo 2010-2020, siempre enraizada en los movimientos sociales que la vieron nacer, pero con innovadoras propuestas estéticas y una nueva mirada sobre los procesos históricos.

Desde el 2010 en Chile, al alero del fortalecimiento de los movimientos sociales, diversos actores sociales han cuestionado y criticado el sistema neoliberal; las consecuencias de los procesos de despolitización (Aguilera y Álvarez, 2015); el silenciamiento represivo y la reconciliación como políticas de Estado (Huysen, 2002), iniciadas desde el año 1989 con el periodo de transición a la democracia, por medio de diferentes mecanismos de expresión de sus demandas. Entre las prácticas y repertorios de acción política observados, podemos identificar una fuerte necesidad desde el espacio transgeneracional, “que apela a la desprivatización de las memorias del pasado dictatorial, cuestionando la legitimidad discursiva del lazo exclusivamente consanguíneo” (Medalla y Gallardo, 2019, p.199) de víctimas de violaciones a los DD. HH. de resistir y protestar por medios de acciones en torno a la reelaboración de memorias.

En este sentido, distintos grupos -no necesariamente pertenecientes a agrupaciones de víctimas directas y sus familiares- han comenzado a manifestarse por medio de acciones performativas que tienen como propósito hacer partícipes a la sociedad de la reflexión en torno a memorias traumáticas de

Chile. Estas acciones tienen un carácter de visibilización de las problemáticas relacionadas a los Derechos Humanos y la memoria en Chile, pero además, de resistencia contra la impunidad y el negacionismo, exigiendo justicia y reparación por los crímenes de la dictadura, reconociendo la violencia de Estado como un problema estructural del país.

Para este libro se comprenderá la memoria desde el prisma de las Ciencias Sociales, como una construcción social, producto de un trabajo que se basa en un proceso permanente de resignificación del pasado, donde algunas memorias son resaltadas y otras silenciadas, según el grupo que quiera posicionarlas. Por tanto, son procesos dinámicos y en pugna (Jelin, 2002) que en Sudamérica se tornan proyectos políticos (Taylor, 2015), permitiendo imaginar futuros posibles desde el presente. Lagos (2011), reflexiona sobre este problema y confirma que es fundamental “reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder” (p.18). En este sentido, los factores que confluyen en la conformación de memorias son diversos, como los olvidos, las circunstancias políticas, económicas y culturales en las cuales se construyen las narrativas sobre la memoria.

Memorias generizadas y *Communitas del dolor*

En el Cono Sur las mujeres han tenido un rol preponde-

rante en las acciones de resistencia y lucha por la defensa de los Derechos Humanos (como las emblemáticas *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina y la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* en Chile). La creación de narrativas testimoniales en torno a la violencia político estatal sufrida durante la dictaduras cívico militares de la región, también ha sido liderada por mujeres (Jelin, 2002). La resistencia del movimiento feminista en Chile y la defensa de los Derechos Humanos se desarrollan en conjunto desde los años ochenta, generando diferentes expresiones de acción política callejera, como la performance de protesta. La performance funciona, en este caso, como forma de transmisión de memorias (Taylor, 2015) que actúa como un vehículo para revelar en la escena pública estas problemáticas.



Mujeres de Luto Arica Históricas.

11 de septiembre de 2019.
Fotografía: Miguel Sepúlveda.

Enfatizar en las diferencias entre las formas de hacer memoria que desarrollan los distintos géneros podría significar caer en argumentaciones dicotómicas y esencialistas. Por eso, en este texto, se considerará la propuesta de “memorias generizadas” que abordan Troncoso y Piper (2015). Aquí se plantea una visión interseccional y feminista sobre el cruce entre memorias y género, en la cual el foco estará en los procesos de construcción de las identidades y en las narrativas que impulsan “la desestabilización de memorias hegemónicas opresoras” (Troncoso y Piper 2015, p. 68).

Por otra parte, Butler (2006) propone que en ciertos espacios donde se ha perpetrado la violencia, el asesinato y la desaparición por parte del Estado, se genera un duelo reprimido a escala colectiva. Esto sucede porque han sido cuestionados aspectos esenciales de la vida humana, las relaciones y los afectos, por ejemplo, al definir qué cuerpos son dignos de duelo y cuáles no, deshumanizando la condición de algunos. La autora se pregunta:

¿De qué modo nuestros marcos culturales para pensar lo humano pone límites sobre el tipo de pérdida? Después de todo, si alguien desaparece, y esa persona no es nadie, ¿entonces qué y dónde desaparece, y cómo puede tener lugar ese duelo? (Butler, 2006, p. 54).

En este sentido, la generación de comunidades en torno

al duelo colectivo –lo que Diéguez (2014) llamará *Communitas del dolor*–, se fortalecerá en el espacio público, entendido este como un lugar de contacto, por medio de performances de protesta, como acción contrahegemónica de problematización de memorias oficiales y políticas del olvido. En estas prácticas de resistencia propuestas como repertorios de acción política, el cuerpo juega un papel fundamental. A través de la irrupción del cuerpo en el espacio público, son cuestionados los signos de identidad nacional, el rol de la justicia y el Estado. Según Diana Taylor (2015):

La memoria traumática a menudo se basa en performances en vivo e interactivas para su transmisión. Aún los estudios que hacen énfasis en el nexo entre trauma y narrativa evidencian, en el análisis mismo, que la transmisión de memoria traumática de las víctimas a los testigos involucra el acto compartido y participativo de contar y escuchar, asociado con la performance en vivo. (p. 246)

Lo anterior podría explicar por qué parte de la trayectoria y acciones callejeras de protesta de las agrupaciones en defensa de los Derechos Humanos en el Cono Sur fueron y son expresadas por medio de la performance. En la actualidad, la noción de sus demandas refiere ya no solamente a la violación de DD.HH., sino también a una perspectiva que abarca el derecho a la educación, la lucha feminista, una vida sin violencia, entre otras.

En la siguiente sección se explorarán seis casos de estudio de performance realizadas en Chile entre los años 2010-2020, relacionadas a las demandas de memoria y Derechos Humanos. Tres de ellas corresponden a grupos que utilizan la performance o elementos performativos como repertorio de acción colectiva permanente en sus modos expresivos: *Los diablos Rojos de Víctor Jara*, *Mujeres de Luto (Arica)* y *Colectivo Cueca Sola*. Luego, se revisarán tres performances específicas que se realizaron solamente una vez en un contexto determinado.

Los Diablos Rojos de Víctor Jara: la encarnación de la esperanza

Durante la década 2010-2020 en Chile, las performances surgen en diversos momentos coyunturales. El 5 de diciembre del año 2009, con un retraso de 36 años, se realizaron los funerales públicos de Víctor Jara tras un proceso de exhumación ordenado por el Juez Juan Eduardo Fuentes para obtener información clave sobre el asesinato del artista en 1973. En esa oportunidad se presenta por primera vez la comparsa de *Los Diablos Rojos de Víctor Jara* (Núñez, 2017), agrupación de participación abierta y rotativa, inicialmente de setenta personas (Puime, 2015), que tendrá una marcada presencia durante dicha década. El grupo, que se caracteriza por la influencia andina en su música, danzas y vestuarios, fue creado originalmente para presentarse únicamente en el entierro del cantautor, pero desde el 2012 se reúnen durante las romerías de las marchas realizadas año tras año los

11 de septiembre, para participar con performances a modo de pasacalle y dirigirse a la tumba de Víctor Jara (Núñez, 2017). En sus acciones despliegan diversos recursos estéticos con marcada influencia andina, música de banda de bronces, influjo mapuche y canciones de Víctor Jara.

Los Diablos Rojos de Víctor Jara está conformado por danzantes inspirados en las diabladas de las fiestas religiosas del sur de los Andes, quienes utilizan máscaras de diablo hechas de lana. Ya en 2017 estaba conformado por más de setenta participantes, incluyendo una banda de bronces de más de cuarenta músicos y bailarines, que interpretan bailes acompañados de arreglos musicales de las composiciones más emblemáticas de Víctor Jara para esta instrumentación, además de música con charanga e influencias mapuche como Purrún (Benavente, 2017). El grupo reivindica el uso de la intervención en la calle como forma de resistencia cultural (Puime, 2015).

Las diabladas están vigentes en diversas celebraciones religiosas en la zona surandina de Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Junto a esto, se ha observado su inclusión en celebraciones religiosas y populares en otras zonas, como Chile Central, donde tienen una presencia destacada en celebraciones como las Fiestas de San Pedro en la Región de Valparaíso, en las que anteriormente no participaban. Benavente (2017) señala que la reubicación y resignificación de estas danzas y músicas andinas también se reflejan en la propuesta estética del colectivo. A partir

de la adscripción a diferentes demandas de reivindicaciones sociales, el vestuario, la coreografía y la música se han modificado para generar formas explícitas de transmisión de mensajes políticos. La autora señala que, a partir de la transformación de significados, la apropiación y lo creado a partir de modelos andinos, esta comunidad marginal genera un movimiento que milita activamente por la recuperación de los espacios sagrados, por la reapropiación del espacio público y por el retorno de la alegría a sectores que se sienten olvidados.



Los Diablos Rojos de Víctor Jara.

11 de septiembre de 2021.

Fotografía: Claudia Pool Oviedo.

Lucía Puime es artista y fundadora del grupo. En su texto *Resistir Bailando*, propone una interpretación biopolítica del fenómeno *Los Diablos Rojos de Víctor Jara*. Puime (2015) plantea que *Los Diablos Rojos* también se inscriben en el archivo biopolítico desde su organización interna, totalmente mediada por las redes digitales, desde la circulación de información hasta la transmisión de contenidos corporales-coreográficos. En relación a su orgánica, el anonimato y el uso de máscaras, Puime (2015) comenta:

Se establece entonces el anonimato frente a la sobreexplotación de las identidades individuales en nuestro tiempo, desde la foto del documento de identidad hasta los perfiles virtuales. *Los Diablos Rojos de Víctor Jara* se convierte entonces en una obra de autoría anónima y masiva, sin nombres ni rostros, inscrita en el anonimato para cuestionar la autoría como fenómeno artístico y social, y la identidad como espacio estético y diferenciador dentro de la ciudad. (p. 1)

Benavente (2017) señala que la propuesta de *Los Diablos Rojos* hace referencia a elementos que se vinculan más directamente con el carnaval andino, como el sonido de los instrumentos de metal y las danzas. Este retorno a la corporalidad es de suma importancia en este espectáculo, que apela a los personajes andinos y carnavalescos que lo inspiran, y a la naturaleza del fenómeno sonoro y dancístico en los Andes. La autora explica cómo se opone la expresividad corporal de *Los Diablos* a la del cantautor, cuyo

espacio es el escenario, la quietud y la seriedad, dando paso a una puesta en escena lúdica y festiva que rompe con la cotidianidad de la ciudad. Este rescate, explica Benavente, modifica lo que Jara ya había transformado, construyendo a partir de códigos ya instalados por él, una *andinidad urbana* conectada con la primera inspiración en cuanto a medios expresivos.

Al respecto, la autora considera que las categorías de memoria propuestas por Diana Taylor (2015) son útiles para considerar la transformación generada por *Los Diablos Rojos*. Estas acciones toman la obra de Víctor Jara, nutriéndose de personajes y danzas de otros espacios que podríamos considerar como un repertorio que, en términos de Taylor, se relaciona con un saber o práctica corporeizada de carácter efímero. El archivo de Jara es llevado a la práctica corporal, fusionándose con un repertorio andino de danzas y sonidos que escapan a los mecanismos tangibles de registro, dando lugar a un nuevo repertorio que rescata la corporalidad y la sonoridad de las prácticas andinas que primero dieron origen a la obra de inspiración norteña de Víctor Jara.

Katia Chornik (2019) señala que *Los Diablos Rojos* han tomado un rumbo de transformación estética, renovando el legado musical y político de Víctor Jara, no sólo manteniendo viva la memoria de las víctimas de la dictadura de Pinochet, sino también desafiando los intentos de criminalizar la protesta social. Además, Chornik sugiere que hay cierta subversión en la asociación de *Los Diablos* con Víctor Jara, expresado en la

manera festiva y carnavalesca en que conmemoran el día que trajo tantos costos humanos, incluida la vida del propio Jara. A pesar de esta fugacidad, *Los Diablos Rojos* salen a la calle una vez al año y repiten su ritual, lo que los ha vuelto un elemento estructural en la romería de cada conmemoración de las y los caídos en dictadura.

Esta repetición de la acción revela un saber corporal y musical tanto de *Los Diablos Rojos* como de sus espectadores, que escapa al registro tangible pero no por ello inexistente. Para Taylor (2015), la práctica corporal constituye un importante sistema de conocimiento y transmisión de conocimientos, que ha sido relegado por la hegemonía del archivo, y que debe ser considerado especialmente en América Latina, donde el uso simbólico del cuerpo fue fundamental en la época precolonial y sigue siendo trascendente en ambientes culturales alejados de la ciudad. Como alternativas al texto, las prácticas corporales, sonoras y efímeras constituyen saberes significativos; y una propuesta como la que se reseñó las reivindica y posiciona como tales (Benavente, 2017). En el caso de *Los Diablos Rojos*, el bailarador encarna la esperanza de vida y a la vez el poder de la danza como voluntad de resistencia.

Núñez (2017) explica que, por sus características, la acción performática de *Los Diablos Rojos de Víctor Jara* constituye un rito de resistencia artística que, sin pretenderlo, ha permitido desarrollar aprendizajes en torno a la importancia de recordar.

Esto ha generado un nuevo recurso pedagógico en que, a través de la danza y la música, se puede educar sobre la necesidad de reparación. Lo realmente transgresor de esta propuesta es que este proceso de aprendizaje se basa en la estética del carnaval en lugar del duelo, transformando el dolor en una fuerza de vida y esperanza. Es un rito para celebrar la vida. Es aquí donde la performance desarrolla todo su potencial como fuerza pedagógica y esperanzadora en el sentido de Freire (2021). *Los Diablos Rojos de Víctor Jara* proponen un rito de paso liminal desde la muerte a la vida. Su performance permite simultáneamente una diversidad de lecturas. Por una parte, es una reivindicación de la fiesta, el placer y la vida; por otra, un aprendizaje de la historia y la reparación. Es un rito de esperanza.

Contra una política del olvido

Un hito fundamental de la década del 2010-2020 fue la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar. el 11 de septiembre del 2013. En torno a dicho acontecimiento se destacarán dos performances: *No hay canto más valiente que tu prueba*, realizada por el artista visual Guillermo Moscoso y *Querer no ver*, de María José Contreras.

La primera fue realizada por Moscoso en el frontis de la Catedral de Concepción el 4 de septiembre de 2013. Esta performance es parte de la serie *Acciones para la Memoria* y se ejecuta en homenaje de Sebastián Acevedo quien, el año 1983,

se quemó a lo bonzo exigiendo la liberación de sus hijos detenidos por la policía secreta durante la dictadura. La serie está compuesta por tres performances que nacen de las reflexiones del artista en torno a la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, que él define como una “tragedia social, política y cultural que no ha logrado cerrar las heridas abiertas en el cuerpo nacional” (Moscoso, comunicación personal, 28 de junio de 2022). Las obras fueron creadas en el contexto del encuentro *40 AÑOS/ 40 ACCIONES* durante septiembre de 2013 para ser presentadas en diversos espacios públicos de Concepción, Lota y Tomé. Moscoso explica que la creación de la obra nace:

A partir de lugares asociados a recintos oficiales y clandestinos del posicionamiento militar en dictadura, así como aquellos lugares de resistencia que funcionaron ligados a partidos políticos, comisiones de Derechos Humanos, eventos y acontecimientos que sucedieron en el marco de la resistencia. (Comunicación personal, 28 de junio de 2022)

El autor explica que los nombres de cada performance son títulos - fragmentos de canciones de protesta de la época y una frase del último texto de Víctor Jara escrito en el Estadio Nacional antes que lo asesinaran. En esta serie de performance, Moscoso presenta a uno de sus alter-egos: *Areasucia*, quien se viste de los colores de la bandera patria en cada acción.



No hay canto más valiente que tu prueba.
Guillermo Moscoso.

4 de septiembre de 2013.
Fotografía: Daniela Guzmán / Archivo del Artista.

El creador comenta sobre su intervención:

En la performance llamo al inmolado, a través de la imagen de su rostro que voy compartiendo con los asistentes, quienes participan en silencio ubicándose en las escalinatas de la catedral, mientras como de una mesa que recuerda el quiebre, el dolor de una familia y el castigo que emerge de la tierra a través de la bandera, para luego ofrendar flores construyendo un altar. (Moscoso, 2021)

Esta performance fue realizada como una acción que irrumpe en un espacio de tránsito. Las personas se detienen a participar y observar según su interés, y Guillermo Moscoso adhiere en las chaquetas de quienes están presentes la fotografía de Sebastián Acevedo, igual que como las llevan históricamente los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos en las protestas. En esta acción llena de significados, se puede suponer que existe un intento claro de resignificación y desprivatización de las memorias. El quiebre y dolor ya no es de una sola familia, porque la reflexión generada por el artista lo torna colectivo. La obra propone un espacio propicio para el duelo personal y colectivo sobre los hechos de violencia ocurridos en el pasado reciente. Al finalizar la acción, todos llevan en el pecho a Sebastián Acevedo, no solamente sus familiares o quienes lo conocieron directamente. Este gesto abre la posibilidad de un luto colectivo, transformando la acción del duelo personal en un acto político.

La segunda performance de referencia en relación a la conmemoración de los cuarenta años del golpe cívico-militar es *Querer no ver*. La acción, organizada a modo de *flash Mob*, fue creación original de la artista María José Contreras, apoyada en la convocatoria por variadas organizaciones culturales. La intervención se llevó a cabo masivamente en la vereda de la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins (Alameda) en Santiago de Chile, el 10 de septiembre del 2013. Durante once minutos, una hilera humana se tendió en el suelo, haciendo referencia a cuerpos de detenidos y detenidas desaparecidas en dictadura. Se podría afirmar que esta acción surgió en contra de la política del olvido y el negacionismo que ha imperado en Chile por parte del Estado frente a la violación sistemática de Derechos Humanos.



Querer no ver.

Idea original de María José Contreras.

10 de septiembre de 2013.

Fotografía: Kena Lorenzini.

Según María José Contreras (2014), la performance tiene su origen luego de que la creadora ve en televisión cómo un ex general del Ejército de Chile indica no haberse enterado de los crímenes y desapariciones llevadas a cabo durante la dictadura. Además, propone la intervención como un acto de protesta contra los mecanismos hegemónicos y esencialistas de conmemoración del hito de los cuarenta años del golpe militar. Contreras se pregunta: “¿cómo combatir las políticas de la memoria hegemónicas?, ¿cómo construir una memoria que se resista a la cosificación e historificación? ¿Cómo hacer partícipes a los ciudadanos de esa construcción de memoria?” (2014, p.45).

A partir de estas preguntas y del estudio de la performance en sí, se pone en valor la necesidad de conmemorar como un solo cuerpo colectivo, de hacer visible para todos y todas lo que ha sido ocultado, a pesar de su innegable crudeza. De pensar el colectivo y la comunidad como una posibilidad cierta de cambiar la percepción sobre memorias que han sido relevadas desde los discursos y poderes hegemónicos.

Mujeres y Derechos Humanos

La cueca es un baile tradicional presente en América Latina y popularizado en Chile, que se ejecuta al compás de la música que lleva el mismo nombre y tiene su origen en bailes incorporados durante la conquista de influencia árabe-andaluza. También se cree que podría tener un origen en la zamacueca, una danza

del Perú que tiene influencia africana y criolla. Es un baile de parejas donde se simula el cortejo del gallo a la gallina a través de diferentes pasos, giros y zapateos. Tiene muchas variantes, como la cueca chilota (sur de Chile) y la cueca brava (puertos y ciudades centrales de Chile), entre otras. En 1979, durante la dictadura, la cueca es declarada danza nacional, institucionalizándola.

La *Cueca Sola* es una práctica de danza, resistencia y memoria creada originalmente en 1978 como una forma de denuncia de las mujeres de la *Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile* (AFDD), en reacción a la desaparición de sus familiares por parte de las fuerzas militares. La demostración se presenta como una resignificación de la danza nacional chilena, que tradicionalmente se baila en pareja. La *Cueca Sola* se realizará de manera individual, realzando el significado de la ausencia de sus familiares. Originalmente, la presencia es únicamente de una mujer, quien porta en el cuello o en el pecho una fotografía de su familiar o persona a quien desea recordar, desaparecido o ejecutado. Martínez (2020) explica que:

La *Cueca Sola* se convirtió en un símbolo de protesta y, además, contribuyó a visibilizar y demostrar a la población chilena que las detenciones y desapariciones fueron efectivas. Las mujeres se apropiaron y se convirtieron en portadoras de la memoria de sus familiares desaparecidos, son ellas quienes lideraron esa lucha contra el olvido. (p. 3)

Estas prácticas han puesto en conflicto las políticas oficiales de silencio de las memorias que, de alguna manera, han marcado la experiencia del duelo y las demandas de justicia en Chile. Un ejemplo de este tipo de acciones de resistencia a través de la danza lo desarrolla El *Movimiento Mujeres de Luto de Arica Históricas*, que ha estado activo desde 1984. Todos los años se reúnen en el frontis de la Catedral de San Marcos en la ciudad de Arica, para conmemorar el 11 de septiembre y demandar justicia por las y los detenidos desaparecidos, ejecutados y presos políticos de la dictadura. En 2019, la actividad incluyó un minuto de silencio por las víctimas y el baile de la *Cueca Sola*.



Mujeres de Luto Arica Históricas.

11 de septiembre de 2019.

Fotografía: Miguel Sepúlveda.

A casi cuarenta años de la primera *Cueca Sola* y frente a las movilizaciones sociales chilenas, fortalecidas desde 2011 con la explosión de protestas y performances realizadas en la calle por el movimiento estudiantil, se crea el *Colectivo Cueca Sola*. Este grupo tiene su origen en una acción de intervención en el espacio público realizada en el frontis del Estadio Nacional (espacio deportivo que funcionó como centro de detención, tortura y ejecución durante la dictadura), en Santiago de Chile el 19 de septiembre del 2013, en el marco de las fiestas patrias y la grabación de la película *Aún Tenemos Patria*, de la cineasta chilena Paula Godoy. Durante ese día, un grupo de mujeres utilizó el baile de la *Cueca Sola* con el propósito de poner en tensión cierta dicotomía del mes de septiembre. Luego de realizar un llamado público a través de las redes sociales, “pasaron al frente del lugar y cuestionaron no solo la fecha relacionada con las fiestas patrias y Glorias del Ejército, sino también el sitio de las memorias en disputa”. (Méndez, 2022 p.80). El 8 de marzo de 2016, Día Internacional de la Mujer, se funda formalmente el *Colectivo Cueca Sola*, luego de una convocatoria abierta para participar en una acción performativa durante la marcha que se realiza todos los años por las principales avenidas de Santiago.



46 Cuecas Solas en La Moneda.
Colectivo Cueca Solo.

11 de septiembre de 2019.
Fotografía: Andrea Robles.

El Colectivo *Cueca Sola* está integrado mayoritariamente por mujeres y disidentes sexuales, en consecuencia, es una organización de base y sus integrantes generalmente no tienen afiliación partidista, por lo que es un colectivo autónomo. Desde el año de su formación hasta el 2020 han realizado más de setenta presentaciones en diferentes instancias de protesta y lugares de memoria. Sus acciones apelan a una resignificación del sentido de esta práctica de resistencia y a una desprivatización de las memorias, extendiendo los problemas de la lucha por la memoria, no sólo a las personas que tienen un vínculo sanguíneo con víctimas de la violencia política estatal durante la dictadura y los tiempos actuales (Gallardo y Medalla, 2019). En el marco del 11 de septiembre de 2019, el *Colectivo Cueca Sola* realiza la performance *46 Cuecas Solas* en el frontis del Palacio de La Moneda (Casa de Gobierno de Chile), organizado en conjunto con la Coordinadora Feminista 8M, en protesta por los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, transición y democracia. Esta intervención es realizada por mujeres, disidentes y niños, quienes, ataviados con pañuelos rojos y trajes negros, bailan cuarenta y seis cuecas solas en conmemoración a los 46 años del golpe de Estado.. En dicha oportunidad, las intérpretes portaron una fotografía de una víctima colgada del pecho y bailaron, explorando emociones distintas a la tristeza, la rabia y el luto durante el baile. Méndez (2022) afirma que esto:

Lo podemos analizar a partir de la comprensión de que, al desprivatizar y legitimar distintos lugares de enunciación

a la hora de bailar la *Cueca Sola*, se manifiestan las diferentes relaciones que se tiene con ella misma a partir de las vivencias personales junto con los intereses sociales y políticos de las múltiples generaciones. (p. 85)

Desde la perspectiva de los estudios de desprivatización de las memorias, este tipo de acciones reflejan la necesidad del duelo colectivo y de crear comunidades que transmitan la experiencia de la pérdida desde los cuerpos en lugar de una forma más racional de conocimiento. Esto se vincula con la represión del duelo colectivo (Butler, 2006) y la urgencia de generar instancias comunitarias de transmisión horizontal de saberes y experiencias que luchen contra las políticas de olvido y silenciamiento. Diéguez (2014) plantea la interrogante de cómo las acciones performáticas podrían materializar el sentido de ausencia, proponiendo que la forma natural de hacer notar la ausencia de un cuerpo es a través de su extensión. La *cueca Cueca Sola* podría tener un lugar perfecto en esta discusión. Diéguez (2013) propone:

La ex/posición –ponerse, posicionarse, mostrarse- como acto imprescindible en la vida social y su alta disposición teatral, ha sido abruptamente superada por la sustracción de los cuerpos, la realidad irreversible de la desaparición, sin ninguna posibilidad de juegos semánticos por la anulación o sustitución del prefijo. Ex/puesto es también el pasado de una presencia que ha sido vulnerada, de un

cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros. (p. 17)

Pareciera que las performances del *Colectivo Cueca Sola* dan pie a procesos de resignificación de memorias, dinámicos y colectivos, que también devienen en instancias pedagógicas transformadoras y, por qué no decirlo, esperanzadoras. En ellas participan principalmente cuerpos que han sido excluidos, de alguna u otra forma, por el régimen hegemónico y patriarcal: mujeres, niñas, niños y disidencias sexuales. En su resistencia se hace presente una problemática de género y en el momento de las intervenciones en el espacio público las participantes tienen la posibilidad de interacción, expresión y aprendizaje sin importar su género, edad o clase. Por lo tanto, siguiendo la idea de *memorias generizadas* de Troncoso y Piper (2015), desestabilizan las memorias oficiales y lo que ha sido anteriormente demarcado sobre el uso del espacio público por medio de reglamentos estatales y sociales de la ciudad.

Otra intervención ocurre el mismo año, el 15 de septiembre, cuando se realiza la performance y acto público *Lucha por un lugar del recuerdo*, ejecutada por *Colectivo La Jauría* a las afueras de la calle Irán #3037 en Santiago, donde se encuentra la ex casa de detención y tortura, llamada popularmente *La discoteque* o *La Venda Sexy*, “porque cuando funcionaba lo hacía con la música a todo volumen, para así disimular el ruido” (Henríquez, 2019, p.15), de las atrocidades que ahí ocurrían. En esta interven-

ción, un grupo de mujeres encapuchadas y de negro evidencian la violencia político sexual que se vivió en el recinto y exigen su recuperación como sitio de memoria. Utilizan una franja roja de maquillaje en los ojos, dibujando las siluetas de sus cuerpos en el suelo, buscando establecer un diálogo con los cuerpos que fueron negados y desaparecidos. Esta acción de resignificación de memorias se intersecta con las demandas feministas y con la necesidad de visualizar el lugar de resistencia de las sobrevivientes de la ex casa de tortura, como la tipificación de la violencia político sexual como un crimen específico de género. Patricia Artés (2020) dice al respecto:

Los testimonios de las sobrevivientes de Venda Sexy dan cuenta que en el recinto el ejercicio del poder fue sexualizado. La tortura sexual que en este lugar se aplicaba de manera desigual y desproporcionada hacia las mujeres, evidencia el carácter patriarcal de esta práctica y la misoginia de los agentes del Estado. (p. 8)

Recapitulando, las performances han funcionado como vehículo para revelar en el tapete público memorias en cuanto a violencia político estatal en el Cono Sur y en Chile, cumpliendo además, el objetivo de desprivatización de las memorias traumáticas, haciendo partícipes a todo el entorno social del daño, ya que en estos casos el “dar testimonios es un proceso en vivo, una acción, un evento que tiene lugar en tiempo real, en presencia de personas que escuchan y llegan a ser participantes y

codueñas del hecho traumático” (Taylor, 2015, p. 246). Las posibilidades de corporalizar las demandas ha permitido enfatizar en otro tipo de transmisión del conocimiento y resistencia por medio de repertorios de acción en el espacio público, entendidos como la “acción conjunta que se despliega por parte de los actores sociales como estrategia de consecución de intereses compartidos” (Aguilera, 2014, p.53), donde la performance toma un rol protagónico, permitiendo la generación de comunidades no institucionales y horizontales en su funcionamiento, que son capaces de prefigurar futuros necesarios y más justos socialmente. Como se ha mencionado en la introducción de este libro, se advierte que existen muchas más acciones y artistas que merecerían estar aquí. Sin embargo, se han seleccionado estos casos como una muestra representativa de estas expresiones de activismo artístico a lo largo de Chile. Se espera que este libro sea el comienzo de futuras investigaciones en esta área y que nuevos investigadores continúen con esta tarea fundamental para la memoria en Chile.

LOS DIABLOS ROJOS DE VÍCTOR JARA

Acción de danza y performance que sucede en la romería de la marcha del 11 de septiembre, todos los años desde el 2009 (cuando se juntan por primera vez para el funeral de Víctor Jara). Los Diablos Rojos de Víctor Jara danzan a modo de pasacalle con vestimentas de influencia andina, como las diabladas, utilizando música con banda de bronce e influencia Mapuche como el Purrún (Benavente, 2017) y letras del cantautor Víctor Jara, asesinado durante la dictadura chilena. Son cerca de setenta personas, que vestidas de rojo y con máscaras tipo pasamontañas, intervienen el espacio público. (Puime, 2015).

Creadores/as

Algunas gestoras del grupo son las artistas escénicas Lucía Puime, Isabel Núñez, Danae Álvarez y Carola Sandoval (Puime, 2015).

Participan rotativamente distintas personas en el anonimato durante los años que se ha desarrollado la performance.

Palabras clave

- Andino
- Artivismo
- Cuerpo
- Danza
- Derechos Humanos
- Desprivatización de las memorias
- Diablada
- Emoción
- Espacio público
- Performance
- Política estatal de olvido y despolitización
- Ritualidad indígena
- Víctor Jara
- Violencia político estatal

Contexto de producción y ejecución

El 2009 se presentan por primera vez para el funeral de Víctor Jara (36 años después de su muerte).

Referencias estéticas

Diabladas. Fiesta de la Tirana. Mundo Andino. Pasacalles urbanos. Romerías. Víctor Jara. Música popular. Ritualidad mapuche.

Demanda política asociada

Memoria y Derechos Humanos.

Ejecutantes

No son un grupo estable, aproximadamente setenta personas que se juntan para realizar la acción.



Los Diablos Rojos de Víctor Jara.
18 de octubre de 2021.
Fotografía: Claudia Pool Oviedo.

NO HAY CANTO MÁS VALIENTE QUE TU PRUEBA

Performance realizada en el Frontis de la Catedral de Concepción el 4 de septiembre de 2013, en Chile. Es parte de tres intervenciones del conjunto *Acciones para la Memoria*. El nombre de la performance guarda relación con la canción *Homenaje a Sebastián Acevedo*, de la cantautora Cristina González.

Se realiza en memoria de Sebastián Acevedo, quien se quemó a lo bonzo exigiendo la liberación de sus hijos detenidos por la policía secreta durante la dictadura, en 1983.

El performer comparte la imagen de Sebastián Acevedo entre los asistentes, luego de comer en una mesa donde aborda la problemática del quiebre familiar y el dolor por la violencia vivida.

Creadores/as

Guillermo Moscoso, artista visual.

Palabras clave

- Artes visuales
- Artivismo
- Cuerpo
- Derechos Humanos
- Duelo público y colectivo
- Emoción
- Espacio público
- Impunidad
- Memorias
- Memoria transgeneracional
- Performance
- Trauma colectivo (Cripta colectiva)
- Violencia político estatal

Contexto de producción y ejecución

Parte del conjunto de tres performances llamadas *Acciones para la memoria*, que el artista visual Guillermo Moscoso realiza en conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en Chile.

Referencias estéticas

Duelo colectivo. Fotografías del inolado. Estética de familiares de ejecutados políticos y detenidos desaparecidos, fotografía en blanco y negro adherida en el pecho. Estética bufonesca y barroca. Política desde el cuerpo. Trabajo plástico en la performance.

Demanda política asociada

Memoria y Derechos Humanos.

Ejecutantes

Guillermo Moscoso.

No hay canto más valiente que tu prueba,
de Guillermo Moscoso. 4 de septiembre de 2013.
Fotografía: Daniela Guzmán / Archivo del Artista.



QUERER NO VER

Acción masiva de índole performática realizada en la vereda de la Alameda, en Santiago de Chile, el 10 de septiembre de 2013 en conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado. Acción que surge en contra a la política del olvido y el negacionismo que ha imperado en Chile frente a la violación sistemática de DD.HH. por parte del Estado durante la dictadura. Hilera humana acostada en el suelo de 1.210 cuerpos desde La Moneda (Palacio de Gobierno) hasta la Plaza Italia. La acción duró once minutos, y fue organizada a modo de *Flash Mob*. Luego se utilizó el hashtag por redes sociales *#QuererNoVer*. La cantidad de participantes hizo referencia a la cantidad de personas detenidas y desaparecidas durante la dictadura.

Creadores/as

María José Contreras (idea original).

Palabras clave

- Artivismo
- Calle
- Cuerpo
- Derechos Humanos
- Desprivatización de las memorias
- Emoción
- Espacio público
- Impunidad
- Memorias
- Memoria oficial y hegemónica
- Performance
- Política estatal de olvido y despolitización
- Trauma colectivo (Cripta colectiva)
- Violencia político estatal

Demanda política asociada

Memoria y Derechos Humanos.

Ejecutantes

1210 personas inscritas vía formulario.

Contexto de producción y ejecución

Idea original de María José Contreras, que surge como acto de protesta a la invisibilización y política del olvido de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por parte del Estado durante la dictadura. En la organización aportaron los actores Iván Smirnow, Pablo Dubott y Andrea Pelegrí. También ayudaron en la convocatoria el Teatro del Puente y el Festival Cielos del infinito. Las personas se enteraban y debían inscribirse vía web, luego recibían un e-mail con la ubicación e indicaciones de la acción. Al finalizar se subían fotografías con el hashtag *#QuererNoVer*.

Referencias estéticas

Cicatriz urbana. Uso del espacio público. Transmisión de emociones y reflexión a través del cuerpo y la performance. Analogía con los desaparecidos / intervención en espacio público sin previo aviso. Se interviene en la dinámica diaria de la ciudad.



Querer no ver. Idea original de María José Contreras. 10 de septiembre de 2013. Fotografía: Kena Lorenzini.

MUJERES DE LUTO ARICA 2019

El 11 de septiembre del 2019, como todos los años desde 1984, se reúnen las mujeres de luto históricas de Arica con vestimenta negra y fotografías de sus seres queridos asesinados/as o desaparecidos/as en dictadura. El año 2019, el acto incluyó el baile de la Cueca Sola y un minuto de silencio.

Creadores/as

Mujeres de Luto Históricas de Arica.

Palabras clave

- Artivismo
- Cueca
- Cuerpo
- Danza
- Derechos Humanos
- Desprivatización de las memorias
- Emoción
- Espacio público
- Feminismo
- Impunidad
- Memoria oficial o hegemónica
- Performance
- Política estatal de olvido y despolitización
- Trauma colectiva (Cripta colectiva)
- Violencia político estatal

Contexto de producción y ejecución

Performance e intervención realizada desde 1984 en el frontis de la Catedral San Marcos de Arica, Chile. Un grupo de mujeres vestidas de negro, conmemora los 11 de septiembre pidiendo justicia y memoria por los detenidos/as, ejecutados/as y presos/as políticos en dictadura.

Referencias estéticas

Memoria. Acciones de memoria. La cueca. Fotografías de ejecutados/as y detenidos/as desaparecidos.

Demanda política asociada

Memoria y Derechos Humanos.

Ejecutantes

Mujeres de Luto Históricas de Arica.

*Mujeres de Luto Arica Históricas.
11 de septiembre de 2019.
Fotografía: Miguel Sepúlveda.*



46 CUECAS SOLAS EN LA MONEDA

Acción realizada en el frontis del Palacio de La Moneda, donde se bailaron cuarenta y seis cuecas solas. Todos los pañuelos son rojos y los trajes negros. Cada bailarín/a lleva una foto colgada al pecho de una víctima de la dictadura.

Creadores/as

Colectivo Cueca Solo.

Palabras clave

- Artivismo
- Cueca
- Cuerpo
- Danza
- Derechos Humanos
- Desprivatización de las memorias
- Disidencias
- Emoción
- Espacio público
- Feminismo
- Impunidad
- Memoria oficial o hegemónica
- Performance
- Política estatal de olvido y despolitización
- Resistencia
- Trauma colectivo (Cripta colectiva)
- Violencia estructural
- Violencia político estatal

Contexto de producción y ejecución

A 46 años del Golpe de Estado en Chile, el *Colectivo Cueca Solo* y la Coordinadora Feminista 8M organizaron una acción de memoria, para protestar por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el régimen militar, transición y democracia. La acción se realiza en conmemoración de los/as desaparecidos/as y ejecutados/as políticos. El *Colectivo Cueca Solo* se autodefine como un colectivo feminista de acción política por la memoria. Se fundó en el 2016 y lleva más de setenta presentaciones.

Referencias estéticas

La Cueca Solo como variación de la cueca y protesta comienza a finales de los años 70 en Chile, y es creada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Cueca Solo como gesto de resistencia.

Demanda política asociada

Memoria y Derechos Humanos.

Ejecutantes

46 personas realizan una cueca sola (Mujeres, niños, niñas y disidencias principalmente).



46 Cuecas Solas en La Moneda.
Colectivo Cueca Solo. 11 de septiembre de 2019.
Fotografía: Andrea Robles.

LUCHA POR UN LUGAR DEL RECUERDO

La acción ocurre el 15 de septiembre 2019. Es una performance y acto a las afueras de la calle Irán 3037 en Santiago de Chile, donde se encuentra la ex casa de detención y tortura, llamada popularmente "Venta Sexy". Grupo de mujeres encapuchadas y de negro evidencian la violencia político sexual que se vivió en el resiente durante la dictadura y exigen su recuperación. Tienen una franja roja de maquillaje en los ojos y dibujan las siluetas de sus cuerpos en el suelo, en diálogo con cuerpos de detenidos/as desaparecidos/as.

Creadores/as

Colectivo La Jauría.

Palabras clave

- Violencia político sexual estatal
- Memoria
- Impunidad
- Emoción
- Cuerpo
- Trauma colectivo (Cripta colectiva)
- Memoria transgeneracional
- Feminismo
- Duelo público y colectivo
- Artivismo
- Performance
- Resistencia
- Espacio público / Espacio privado

Contexto de producción y ejecución

Recuperación de la ex casa de tortura y exigencia de que sea convertida en un espacio de memoria, y no vendida. Varias agrupaciones participan y convocan, incluyendo el Colectivo Mujeres Sobrevivientes siempre Resistentes y Memorias de Rebeldías Feminista.

Referencias estéticas

Estallido Social. Encapuchados/as. Cuerpas, comunidad, colectivo feminista. Memorias feministas.

Demanda política asociada

Memorias y Derechos Humanos.

Ejecutantes

Colectivo La Jauría.

Lucha por un lugar de recuerdo. Colectivo La Jauría.
15 de septiembre de 2019.
Crédito: Área Comunicaciones Corporación Parque por la Paz
Villa Grimaldi.



Marcha de los paraguayos. 18 de agosto de 2011.
Fotografía: Héctor Aravena - El Mercurio.

Performance y Movimiento Estudiantil

Capítulo III

*Me gustan los estudiantes
porque son la levadura
del pan que saldrá del horno
con toda su sabrosura
para la boca del pobre
que come con amargura.*

Violeta Parra

Este capítulo explorará la relación entre la performance y el activismo en el contexto del movimiento estudiantil chileno durante la década de 2010. La primera parte entregará un acercamiento histórico, social y cultural al movimiento y sus orígenes. Luego, se profundizará en las nuevas formas de repertorio, acción colectiva y participación política, como la performance y el *flash mob*, para dar paso a la presentación y análisis de cinco casos de estudio correspondiente a acciones realizadas por el movimiento estudiantil durante el periodo 2010-2020. El análisis comprende una problematización de estos casos a través de los conceptos de prefiguración y liminalidad.

Por una educación, pública, gratuita y de calidad

El movimiento estudiantil fue de los primeros movimientos sociales que lograron organizarse luego de la vuelta a la democracia en Chile, específicamente desde la década del 2000 (Garretón, 2011), con mayor independencia y autonomía de la institucionalidad y partidos políticos (Aguilera y Álvarez, 2015) que otros movimientos. A partir de sus demandas por una

educación pública, gratuita y de calidad, comenzaron transformaciones sociales fundamentales para el país. Este fenómeno, como se explicó en el primer apartado del libro, está al alero de cambios sociales, tecnológicos, económicos y culturales que se impulsan desde la primera década del siglo XXI, de forma mundial y local. Las transformaciones vinculadas a la crisis del capitalismo en las sociedades tuvieron un efecto a nivel global (Garretón, 2021). En Chile, por ejemplo, el consumo se presentó como operador económico y cultural sustituyendo, en cierta medida, a la política. Entonces, desde la década del 2000, era -y es- común que bancos y casas de comercio ofrecieran tarjetas de crédito a jóvenes y estudiantes que aún no estaban insertos en el mercado laboral (Aguilera, 2014). Los efectos de las políticas sociales y económicas se irán profundizando muy a la par de las nuevas tecnologías. Sobre esto, Fuentes (2020) plantea que:

Las protestas sociales post-2001 en Argentina, los *flash mobs* y performances participativas de protesta durante el “invierno chileno” de 2011, la movilización internacional de 2014 por los cuarenta y tres de Ayotzinapa y el movimiento feminista argentino contra la violencia de género que surgió en 2015, todos articularon performances corporales y acciones conectadas digitalmente para producir y sostener la aparición pública de quienes sufrieron los embates del capitalismo neoliberal a lo largo de diferentes contextos e historias. (p.3)

Las redes sociales y nuevas tecnologías también permitieron a gran parte del mundo ser espectadores de las revueltas en otros continentes y propagarse con rapidez en sus regiones de origen. Así es como la *Primavera Árabe*, que tuvo su nacimiento en Túnez, se propagó por el golfo generando revueltas que tuvieron diversas demandas y resultados (Cuadro, 2016). En Chile se vivió un proceso de democratización en el que, durante la primera década del siglo XXI, se mantuvieron enclaves autoritarios de la Constitución heredada de la dictadura. El malestar social aumentó y, como propone Aguilera y Álvarez (2015), también se inició un proceso de independencia de las y los estudiantes en relación a las instituciones y partidos políticos.

Las movilizaciones estudiantiles comenzaron a rearticularse y tomar fuerza desde la constitución de la *ACES* (Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios) en el 2000, lo que provocó una “reconstitución del tejido asociativo entre los estudiantes secundarios” (Aguilera, 2014, p.56), y posteriormente, el *Mochilazo* del año 2001 en protesta contra el alza del pasaje escolar. Luego surgieron las movilizaciones estudiantiles del 2006, que demandaban fin a la LOCE (Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza), dictada el 10 de marzo de 1990 durante el último día de la dictadura. Esta ley promovía la libertad de enseñanza y fomentó la generación de colegios y universidades privadas con fines de lucro bajo la economía neoliberal. Esto debilitó la calidad del sector educativo estatal, provocando inequidad en el acceso, promoviendo la competitividad y el lucro,

ya que sus medidas “tenían como foco la regulación de la educación por medio del mercado y la reducción del aparato estatal por cuestiones ideológicas” (Barrientos y Ilabaca, 2016, p.104). La ley fue derogada y reemplazada por la Ley General de Educación, promulgada el 17 de agosto de 2009 por la Presidenta de la República Michelle Bachelet.

En el año 2011, bajo el Gobierno de Sebastián Piñera, las irregularidades y críticas por la deficiencia de las becas complementarias y de alimentación JUNAEB, generaron una serie de movilizaciones y protestas organizadas inicialmente desde la *CONFECH* (Confederación de Estudiantes de Chile). Pronto, este movimiento reunió a miles de estudiantes universitarios y secundarios de institutos públicos y privados bajo demandas más generales, relacionadas a la defensa de la educación gratuita y de calidad, y el fin del lucro en la educación y las consecuencias del Crédito con Aval del Estado (CAE). Al respecto, Donoso (2020) explica que el CAE “en lo medular permitía que los bancos comerciales prestaran dinero a los universitarios. Iniciativa que fue evaluada por los manifestantes como un excelente negocio para las instituciones financieras, también para las universidades” (p.6).

En junio del 2011 se sumaron paralizaciones de estudiantes secundarios reunidos bajo la vocería de la *ACES* y comenzaron marchas multitudinarias apoyadas por el Colegio de Profesores y otras instituciones. El 30 de junio de 2011 esto desemboca en

una marcha masiva con cerca de 400.000 mil personas que: “paralizan la mayoría de las universidades del país y más de cien liceos son bloqueados por sus alumnos” (Ponce y Miranda, 2016, p.162). Durante ese año se intentaron, sin éxito, diversas instancias de diálogo con el gobierno de Sebastián Piñera, lo que dio origen a nuevas formas de acción colectiva de protesta, incluidas tomas, huelgas de hambre, performance y *flash mobs*.



Líderes estudiantiles en una marcha.
Noam Titelmann (izquierda), Gabriel Boric (centro),
y Camila Vallejo (derecha).

16 de mayo de 2012.
Fotografía: Felipe Trueba (EFE).

A partir de estas movilizaciones y entre los años 2011 y 2012 surgen importantes líderes estudiantiles, como Camila Vallejo y Gabriel Boric (ex presidentes de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile) y Giorgio Jackson, presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica de Chile, en el mismo periodo. Luego de una carrera parlamentaria, este grupo de líderes estudiantiles llegará al poder el año 2022 a dirigir el Gobierno de Chile, liderado por el Presidente Gabriel Boric, el mandatario más joven de la historia del país. El movimiento estudiantil permitió visibilizar problemáticas sociales que generaciones anteriores habían considerado incuestionables, como la gratuidad de la educación y el fin al lucro. Los temas que este movimiento social instaló en la opinión pública marcará la agenda legislativa y política de una década que terminará con el *Estallido Social* de octubre de 2019, consagrándose como un motor fundamental de los cambios sociales.

Flash mob como una nueva forma de repertorio de acción colectivo y participación política

Dentro de la revolución tecnológica y de las comunicaciones que se vive en el siglo XXI se encuentra el fenómeno del *flash mob*. Éste tuvo sus orígenes en la influencia que generó el libro *Smart Mobs: The Next Social Revolution (Smart Mobs)*, de Howard Rheingold, publicado en el año 2002. El texto abordó cómo las nuevas tecnologías han transformado las formas de cooperación y acción colectiva, introduciendo el concepto de *Smart mobs* para “definir

grupos sociales que se comportan de manera inteligente coordinándose a través de los enlaces en sus redes sociales” (Montealvo, 2012, p.4). El libro influenció un nuevo movimiento de jóvenes que, a través de blogs y páginas web, comenzaron a organizar acciones de este tipo. Así se gestó la primera intervención de *flash mob*, en modalidad de *Smart Mobs*, realizada el día 17 de junio del año 2003, en Manhattan, Nueva York, en el departamento de artículos para el hogar de la tienda Macy’s y tuvo una duración de 10 minutos, entre las 19:27 y 19:37. Los participantes fueron convocados por medio de nuevas tecnologías de comunicación digital como mensajes de textos, correos y blogs (Nicholson, 2005). Los mismos asistentes, transformados ahora en *performers*, se grabaron y comenzaron a subir sus videos a distintas plataformas, lo que generó la rápida propagación mundial de la acción. Ese mismo año hubo *flash mobs* en Canadá e Italia. Durante esa década se propagó a distintas partes del mundo. Paradójicamente, si bien esta modalidad tuvo su origen en el mundo del marketing, en los últimos 20 años se ha transformado en una de las herramientas esenciales de los nuevos movimientos sociales anticapitalistas alrededor del mundo.



Thriller por la educación.
Fotografía: UPI/Agencia Uno.

El *flash mob* podría describirse como la acción de agruparse en medio de la multitud sin previo aviso para realizar una acción rápida y luego dispersarse. Esta acción convocada a través de medios y redes digitales, “tiende a organizarse en torno a objetivos concretos e identificables” (Ponce y Miranda, 2016). Si bien este tipo de acciones tienen un carácter lúdico, también poseen un objetivo específico: la transmisión de un mensaje o demanda. Con esto se vislumbra el nacimiento de una nueva forma de acción colectiva que, en muchas ocasiones, tendrá un carácter político y de protesta, siguiendo la lógica del evento a través de la intervención del espacio público.

A partir de la segunda década del siglo XXI en Chile también se vive con fuerza la transformación cultural y tecnológica, que permea por sobre todo a las nuevas generaciones. Esto permite que el movimiento estudiantil y las demandas articuladas desde el año 2011, sean organizadas y puestas en práctica bajo la influencia directa de los efectos de la globalización y la cultura de masas. Lo anterior se traduce en una diversificación de los referentes simbólicos y de la producción cultural, como performances, *flash mob*, danza, música, teatro y uso permanente de grabaciones y redes sociales. Aguilera (2014) señala que:

Las formas de acción a través del carnaval, que contribuye a la ritualización de la manifestación política, no son una cuestión superficial. La performance juvenil supone o más

bien está íntimamente ligada a los contenidos fundamentales del movimiento: discurso propositivo, esperanzador y lúdico. (p. 39).

Por una parte, según la concepción de Taylor (2011), los aspectos performáticos o teatrales provenientes de las artes escénicas se integrarán desde la trayectoria del mismo movimiento, es decir, no serán solamente artistas quienes utilizan y proponen estos soportes de producción de significados simbólicos y culturales. Por otra parte, estos nuevos repertorios y acontecimientos estéticos performativos enfatizarán aspectos que, entendidos desde la perspectiva de los estudios teatrales, tensionarán los binomios de significante-significado, sujeto/obra, representación/presentación. Esto posibilitará entender estos acontecimientos como una experiencia liminal o umbral, es decir, como “una experiencia que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan” (Fischer-Lichte, 2011, p. 347), tanto desde su ejecución y percepción externa.

Como se ha mencionado, internet y las redes sociales jugaron un papel clave para el movimiento estudiantil, potenciando convocatorias masivas a las acciones colectivas tradicionales como marchas y no tradicionales, como performances e intervenciones. Esto permitió denunciar abusos de poder y violencia en contra de estudiantes por parte de agentes estatales y también potenció la independencia del movimiento estudiantil de otras instituciones y del propio Estado. El mensaje propuesto

pudo “conectar a un sinfín de redes, sin tener que pasar por el filtro de instituciones – como gobiernos y empresas - en la elaboración y difusión de ese mensaje” (Ponce y Miranda, 2016, p.165). Esto fortaleció los canales de comunicación, desjerarquizando las propuestas, formas de organización y responsables de los repertorios de acción.

Prefigurando los cambios por medio de la performance: Invierno de 2011

Estas nuevas formas creativas de repertorios de acción política fueron un elemento esencial del movimiento estudiantil, posibilitando cambios en las maneras de transmisión de conocimientos desde una estructura más jerárquica a una perspectiva más horizontal e independiente, en donde el cuerpo y los afectos jugarán un rol determinante, constituyendo así una subjetividad juvenil (Aguilera, 2014). Este elemento es fundamental para realizar una lectura prefigurativa del movimiento estudiantil y las acciones de activismo artístico que se realizaron. Maeckelbergh (2011) sostiene que una estrategia prefigurativa involucra dos prácticas cruciales: la de la confrontación con las estructuras políticas existentes y la de desarrollar alternativas, ninguna de las cuales podría lograr el cambio cultural deseado sin la otra.

En junio de 2011, luego del inicio de las tomas de universidades, la realización de variadas asambleas y reuniones en que

las y los estudiantes organizaron sus actividades y demandas, el país fue testigo de la primera acción de carácter performativo del año: *1800 horas por la Educación*. En ella, los estudiantes corrieron una posta alrededor del Palacio de la Moneda (Casa de Gobierno de Chile) durante 1800 horas, portando una bandera con la consigna “Educación gratuita ahora”.

La idea original surgió en una asamblea en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile el día 13 de junio, en la que los estudiantes Sergio Gilabert y Benjamín Bravo propusieron hacer una maratón de 1800 horas, en referencia a que se necesitaban 1800 millones de dólares para financiar la educación chilena. Sergio Gilabert (Comunicación personal, 6 de junio de 2022) explica que en dicha asamblea se discutió el estado de inacción y aburrimiento en el cual se encontraban como estudiantes al no lograr llegar a acuerdos. Esto desencadenó que el alumno Diego Varas, en apoyo a la idea de la maratón, se fuera a correr en ese mismo momento en torno al Palacio de la Moneda (Casa de Gobierno), dando inicio a la actividad que duró 75 días, finalizando el 27 de agosto de 2011, con la participación de más de tres mil personas. La *Corrida por la Educación*, como también se le llamó, no se detuvo ni de día ni de noche durante sus 75 jornadas de duración y se propagó por varias ciudades y lugares emblemáticos de Chile durante ese invierno.



1800 horas por la Educación.

Julio de 2011.

Fotografía: fb.com/1800horas/

La convocatoria se realizó por redes sociales, principalmente Facebook y vía *streaming*, con videos en directo, en donde se mostraba lo que estaba sucediendo durante la corrida y se motivaba a participar en ella. Esta fue una acción absolutamente pacífica, en contra de la violencia, y pionera dentro del tipo de repertorios en donde se pretendió, como dicen Ponce y Miranda (2016):

Demostrarle a la prensa, al gobierno y a la ciudadanía que el movimiento estudiantil podía ser pacífico, llamar la atención y a su vez ser creativo. La estrategia utilizada por todos los gobiernos –tanto oficialistas como de oposición– desde el regreso a la democracia, buscó criminalizar las marchas estudiantiles desde los distintos medios de comunicación poniendo foco en los desmanes, la violencia

y los destrozos a la propiedad privada más que en cualquier forma de discusión o demanda social.

(p.166)

Durante los duros meses del invierno de 2011, *1800 horas por la Educación* enfatizó en su desarrollo sobre la importancia de la comunidad en el fortalecimiento del movimiento y también en la expresión de sus demandas. Docentes, gente común, niños y niñas también corrieron con la bandera de la educación gratuita. La acción cruzó las barreras del movimiento estudiantil. Por ejemplo, si alguien deseaba participar, pero no correr, podían expresar su apoyo aportando con comida y otros elementos necesarios para las personas que corrían. La acción contaba con una “base” ubicada en calle Agustinas, al lado de un kiosco de diarios, que les permitió acceder a energía para calentar agua y cargar celulares, entre otras actividades de producción.

En esta acción, el carácter liminal (Turner, 1988) es preponderante, no sólo por el desafío físico que implicó, y ser en sí misma una experiencia límite de resistencia, sino porque provocó un giro en la percepción que la opinión pública tenía del movimiento estudiantil y sus intervenciones. Generó empatía y fomentó la participación comunitaria sin jerarquías, bajo la simple acción de correr, sin parar. Todos y todas podían participar y vivir una transformación a través de la potencia del sentido de pertenencia que propició. Según Fuentes (2020), la acción se relacionaba con la deuda en la educación ya que “apuntaba a poner

fin al endeudamiento indefinido al involucrar cuerpos unidos en un esfuerzo colectivo sostenido” (p.158). Además, se podrían interpretar los 75 días de duración como un estado de tránsito, un rito de pasaje que transformó el devenir de este movimiento. Al alero de esta acción (que se mantuvo continua) nacen otras performances de demanda que serán de vital importancia para la comprensión del fenómeno.

La fuerza de la no violencia

En *La fuerza de la no violencia*, Judith Butler (2020) desafía las formas predominantes en las que se han entendido la violencia y la no-violencia asociada al capitalismo, argumentando que la diferencia entre las dos se ha basado en un paradigma individualista nocivo. El rechazo al individualismo que sugiere Butler, va más allá de las definiciones simplistas de empatía y coexistencia. Ella rechaza los fundamentos conceptuales de una definición de individuo que considera ficticia: que venimos al mundo como individuos autónomos, independientes y, por lo tanto, egoístas. Para Butler, esta estructura ficticia supone violencia, ya que consideraría intuitivo que estos individuos dispares lucharán por los recursos, el territorio y el dominio. Esa mirada, dice, excluye la posibilidad de imaginar la no-violencia más allá de una reacción a la violencia estructural generada de la competencia por los recursos, o de la abstención de esta lucha. En ambos casos, la violencia es lo “natural” que acecha en el fondo y la no-violencia una reacción siempre incompleta. En esta

retórica de la violencia que Butler critica, mientras existamos como individuos, la no-violencia sólo podría ser un acto contractual, pasivo e instrumental, pero nunca una condición social normalizada. Esta idea es tremendamente importante cuando se analiza el movimiento estudiantil chileno y su relación con la performance, porque inspira un optimismo esperanzador, que exige una nueva interpretación de la violencia y, con esto, una nueva forma de imaginar la no-violencia como una forma colectiva de acción política.



Thriller por la educación.
Fotografía: UPI/Agencia Uno.

El 24 de junio de 2011, el movimiento estudiantil chileno realizó el primer gran *flash mob* de ese invierno, denominado *Thriller por la Educación*, el cual marcó un precedente fun-

damental en los repertorios venideros de acción colectiva. La convocatoria original nació de los estudiantes de la Universidad de Chile por redes sociales. Los ensayos se realizaron simultáneamente en diferentes puntos de la capital a través de videos grabados en *Youtube*. En esta performance, más de tres mil estudiantes universitarios y secundarios se reunieron en la Plaza de la Ciudadanía, frente al Palacio de la Moneda. Luego de una pequeña presentación, los participantes bailaron la coreografía de la canción *Thriller* vestidos de zombies, del conocido cantante Michael Jackson. A través de esta metáfora, los estudiantes denunciaron que la educación chilena estaba en decadencia, éstos “sincronizaron un baile zombi para simbolizar la descomposición irreparable a la que lleva la desinversión en educación por parte del Estado y el costo generacional de la acumulación de las deudas estudiantiles” (Fuentes, 2020, p.24) y que, por tanto, morirían endeudados. Esta acción de denuncia visibilizó uno de los ejes fundamentales del movimiento estudiantil: la crítica al sistema de créditos y el lucro en la educación. El *flash mob* y su posibilidad de ser lúdico y pacífico, pero a la vez presentar una demanda política, permitió al movimiento ampliar sus horizontes y ser más incluyente con otros sectores estudiantiles. Al respecto, Ponce (2017) propone que:

Muchos jóvenes que no se sienten convocados a partir de las marchas y que quieren expresar sus subjetividades mediante acciones creativas pueden hacerlo gracias a esta nueva forma de acción. Ya no necesitan ser parte de una organización política para hacer política, ni tampoco

necesitan exponerse a la violencia de los policías en las marchas ni portar carteles o afiches que no los representan. Ahora pueden configurarse como sujetos políticos mediante acciones tan sencillas como bailar o cantar, que son también demostraciones de lo político. (p.187)



Thriller por la educación.
Fotografía: UPI/Agencia Uno.

La transversalidad en el ejercicio del poder fue un elemento clave del movimiento estudiantil que se vio reflejado en sus formas de organización y producción. Estas originales formas de organizarse y expresar demandas están asociadas a nuevas ideas sobre las libertades individuales y a los cambios culturales que estaban sucediendo en Chile. El enfoque inter-

seccional, que promueve el respeto de la diversidad cultural y la identidad sexual, la equidad de género y la justicia social, irá propiciando un ambiente inclusivo y no discriminatorio dentro del movimiento estudiantil. Este ejercicio interior del movimiento supone a la vez una propuesta prefigurativa (Maackelbergh, 2011) de una forma de democracia directa e inclusiva. En este sentido, los repertorios de acción se van modificando en estrecha relación con las prácticas cotidianas y de organización del movimiento que, de alguna manera, “ensaya” o prefigura una propuesta de sociedad, convocando a ejercer la ciudadanía de una nueva forma participativa y lúdica.



Thriller por la Educación.

24 de junio de 2011.

Fotografía: UPI/Agencia Uno.

Los videos y registros del *Thriller por la Educación* también fueron difundidos por plataformas digitales y redes sociales, lo que provocó una explosión de creatividad y una nueva forma de participación en política. El *flash mob* como modo de accionar fue difundido y utilizado en otras regiones distintas a la Metropolitana, impactando en una generación que presentaba una baja participación en las formas tradicionales de política nacional, como por ejemplo, el voto directo. El año 2010 las y los jóvenes chilenos entre 18 y 29 años solo representaban un 10% del electorado, pero un 18% de la población total del país, lo que significa que casi la mitad de ellos y ellas no votaba (Contreras y Navia, 2011). La inclusión del *flash mob* como forma de repertorio de acción en esa generación se podría explicar por la particular relación con el poder que caracteriza al movimiento estudiantil, considerando sus estructuras horizontales de organización y la novedad de los lenguajes artísticos y estéticos utilizados, fuertemente vinculados a la cultura popular. El fenómeno fue cubierto por medios de comunicación nacionales e internacionales. Fuentes (2020) dice al respecto:

Antes, durante y después de este evento que se dio en varias ciudades, lxs estudiantes ocuparon el espacio virtual con fotos y videos. A través de estos se presentaron como un grupo decidido a terminar con la continuidad de las políticas neoliberales de la era pinochetista en el Chile ahora democrático(...) Lxs estudiantes utilizaron plataformas de autoperformance como las redes sociales para poner de

manifiesto los efectos de un sistema que lxs había tratado como emprendedores de su futuro. (p.24)

Otra de las manifestaciones pacíficas que se llevaron a cabo por grupos de estudiantes convocados por redes sociales y canales online es la intervención *Playa para Lavín ¡Todos de vacaciones!*, realizada el 5 de julio de 2011 en la Plaza de Armas de Santiago.

Esta performance se realizó a modo *flash mob* en respuesta a las medidas ejercidas por el ministro de Educación, Joaquín Lavín. Luego del quiebre del diálogo con el movimiento estudiantil, el ministro adelantó las vacaciones de invierno de miles de estudiantes para intentar dar fin a las protestas, tomas de liceos y colegios de la Región Metropolitana. La acción convocada por estudiantes secundarios y *Chile Mobs* reunió a quinientos estudiantes en la Plaza de Armas de Santiago, que fue utilizada por los participantes como un centro de veraneo o playa, vistiendo ropa de playa y lentes de sol. La propuesta lúdica incluía el uso de artículos recreativos como paletas, pelotas, baldes, etc. Esta acción desarrolló dos ideas críticas fundamentales; en primer lugar, asentó la idea de que el movimiento estudiantil tenía continuidad pese a las vacaciones; y en segundo lugar, que la clase estudiantil no podía tomar vacaciones porque estaba endeudada o no contaban con los recursos para hacerlo. Sólo los estudiantes de élite, pertenecientes a los colegios privados podían acceder a tener verdaderas vacaciones de invierno. Esta fue una crítica

directa al sistema segregador y clasista de la educación chilena. La *Playa para Lavín* fue una clase magistral de ironía y lucidez por parte del movimiento, y a su vez, una radiografía dolorosa de la desigualdad e injusticia del sistema educativo chileno. La performance habla de la urgencia del movimiento estudiantil y del compromiso de los estudiantes con los cambios. En ese momento histórico, los estudiantes no tenían nada más importante que hacer que mantener vivo el movimiento, y este compromiso fue clave en los cambios que tuvieron lugar durante esa década y que desembocaron en el estallido social de octubre del 2019, donde nuevamente los estudiantes tendrán un rol fundamental.



Playa Para Lavín.

5 de julio de 2011.

Fotografía: www.soychile.cl

El 7 de julio del mismo año se realizó una intervención similar en las cercanías del Ministerio de Educación. Nuevamente las y los estudiantes ocuparon el espacio público de forma pacífica y novedosa, utilizando el cuerpo, el humor y la cultura *pop* para desconcertar a las autoridades. Con su acción, sorprendieron también a quienes transitaban por el centro de la ciudad, fomentando la integración y el sentido de comunidad en función de su demanda sin detener el ímpetu del movimiento, además de llamar la atención de la prensa.

En esta misma línea se encuentra la manifestación performativa *Genkidama por la Educación*, convocada por estudiantes de la Universidad de Chile también en modalidad *flash mob*. En esta intervención las y los estudiantes se inspiraron en la serie animada *Dragon Ball Z*, creando una pelota gigante de papel y tela que transitó por la ciudad simbolizando la energía vital en contra del enemigo (el gobierno) para salvar la educación pública. Esta actividad, en la que participaron aproximadamente tres mil personas, también fue convocada por redes sociales, principalmente Facebook. La acción fue muy difundida e incluso contaron con el apoyo, durante la convocatoria, del actor mexicano Mario Castañeda, quien realizó la voz del personaje principal de la serie (Gokú), causando revuelo en las redes sociales y generando más adhesión al evento. Ponce (2013) profundiza sobre esto:

El *Genkidama* al contar con la pelota gigante y una bandera chilena muy grande era muy similar a una marcha. Sin

embargo, en un momento dado, los estudiantes imitan a Goku e invocan sus poderes para transformar el sistema educativo. Los estudiantes también estuvieron en la Plaza de Armas levantando los brazos e invocando su poder. Lo interesante de esta intervención es su construcción, que nace desde una persona y luego miles de estudiantes comienzan a aportar de distintas maneras. (p.12)

La transformación cultural que propusieron los estudiantes no tuvo sólo que ver con los nuevos repertorios de acción colectiva, sino con la misma subjetividad de quienes protestan y expresan sus demandas en el país, transformando al estudiantado en un sujeto político. Tal proceso de subjetivación vía politización alcanzó también a la ciudadanía, en especial entre 2011 y 2018, generando un “activismo ciudadano en cada coyuntura, no restringido a ellas, pues operó con un efecto de contagio para la conformación de otros actores colectivos con sus propias luchas”. (Paredes y Valenzuela, 2021, p. 85).

Entre 2012 y 2018 continuará la movilización estudiantil y el desarrollo de los repertorios lúdicos, principalmente durante las marchas. También surgirán con fuerza otros movimientos con sus demandas específicas e interseccionales, que compartirán estas formas de repertorio de acción. En este contexto, el movimiento estudiantil tendrá que compartir el escenario y agenda pública con distintas movilizaciones, lo que les restará centralidad y también relevancia (Paredes y Valenzuela, 2021).

Así es como el movimiento feminista, que si bien tiene una trayectoria más larga, desde 2013 comenzará a incluir en la agenda pública distintas problemáticas, principalmente en relación al aborto libre, seguro y gratuito (Lamadrid y Benitt, 2019), además de apelar a la vida libre de violencia, la equidad de género, entre otras demandas. Para el 2018 este movimiento tendrá un rol central también en las manifestaciones estudiantiles. El *Mayo feminista* de 2018 tiene su origen principalmente en las universidades, donde las estudiantes demandaron una educación no sexista y denunciaron públicamente abusos sexuales vividos en sus centros de estudios. Este movimiento influyó profundamente en lo que será el estallido social de 2019.

Tras pocos días del estallido social, en noviembre de 2019, los y las estudiantes comienzan a manifestarse frente a las violaciones de derechos humanos que estaban siendo perpetradas por agentes estatales, principalmente Carabineros de Chile durante las manifestaciones. Así se encuentra la performance *Chile, Estado Asesino*, creada por Maritza Farías Cerpa y estudiantes de Teatro de la Universidad Mayor, quienes durante la jornada del 29 de octubre de 2019, realizan una caminata por calles céntricas de Santiago, con vestuario blanco y ensangrentado, llegando a un punto del centro de la ciudad en donde se amontonan como cuerpos muertos realizando una denuncia directa al Estado de Chile, por las muertes y violencia ocurridas durante el periodo. En esta intervención se puede visualizar una intersección clara entre la demanda en contra de la violación

de DD.HH. y la participación de jóvenes que, desde la casa de estudios, se reúnen para expresar políticamente sus ideas sobre lo que está ocurriendo en el país.

Chile, Estado Asesino.

29 de octubre de 2019.
Fotografía: Ismael Rivera.



En conclusión, en este capítulo se señala que las distintas acciones performativas realizadas en este periodo generaron un cambio relevante en el terreno cultural de Chile. Al prefigurar los cambios necesarios desde nuevas propuestas de acción colectiva y modificando desde el interior del movimiento su producción simbólica e identitaria, basada en sus propios referentes generacionales, estas acciones proponen cambios profundos donde: “dichas capacidades (auto) reflexivas vuelcan sobre la sociedad sus propuestas y aspiran a provocar determinadas transformaciones que en cualquier caso no son inmediatas ni traducibles a un conjunto predeterminado de indicadores de impacto”. (Aguilera, 2014 p.24). Es decir, se irán desarrollando con el tiempo y desplegando durante toda la década.

El despliegue de nuevos repertorios de acción colectiva, como la performance y el *flash mob*, que surgen principalmente desde las y los estudiantes en la década del 2010, influidos por cambios tecnológicos y culturales, potenciaron no sólo su propia organización, sino también las luchas y accionar de otros movimientos sociales, prefigurando nuevas formas de hacer política. Las prácticas cotidianas del movimiento y su manera horizontal de entender el poder reflejan una crítica a la estructura vertical y partidista de la política tradicional. Esta forma de entender y ejercer el poder es inherente a los procesos creativos colectivos. Por generaciones, músicos, actores y bailarines han desarrollado estructuras relacionales horizontales que promueven la creación y el potencial colectivo. En ese sentido, se podría aventurar que

el uso de la performance en el movimiento estudiantil chileno no fue sólo estético, sino ontológico, porque permitió una nueva forma de entender y conocer lo político desarrollando nuevas formas relacionales internas. La calle se transforma en un espacio de ensayo de la sociedad y las relaciones de equidad y respeto mutuo, muchas veces consideradas utópicas.

De la misma manera, el humor y el juego reinventan la política muy lejos de la tradición de la “política seria”, derribando las barreras de participación de quienes lo consideraban aburrido o lejano. Lo lúdico también está presente en los referentes de la cultura popular como el *Genkidama* y el *Thriller*. Esto es a la vez una invitación a desacralizar la política y transformarla en un juego, pero un juego en serio. ¿Y qué es el teatro y la performance, sino un juego con reglas claras? La teatralidad y la performatividad del movimiento estudiantil serán fundamentales en un cambio cultural en Chile y la reinención de lo político. Estos elementos no sólo ayudan a explicar la formación y composición de los movimientos sociales y sus estructuras de solidaridad, sino que tendrán un efecto de visión futura, y su accionar irá modificando la forma de entender y hacer política de toda una generación.

1800 HORAS POR LA EDUCACIÓN

Acción y movimiento que surge desde una iniciativa de estudiantes de teatro de la Universidad de Chile el año 2011, en la cual corrieron alrededor del Palacio de la Moneda, durante 1800 horas, portando un lienzo con la consigna: "educación gratuita ahora", y en ocasiones la bandera chilena. Luego se realizaron distintas corridas en lugares emblemáticos por diferentes ciudades de Chile. Duración: 13 de junio al 27 de agosto. (75 días en cumplir la meta). Participaron más de tres mil personas.

Creadores/as

Trabajo colectivo de estudiantes de teatro de la Universidad de Chile. Creadores originales: Sergio Gilabert y Benjamín Bravo. Primer corredor: Diego Varas.

Palabras clave

- Activismo
- Ciudadanía activa
- Cuerpo colectivo
- Cuerpo presente
- Educación gratuita, pública y de calidad
- Espacio público
- Estudiantes
- Fin al lucro
- *Flash mob*
- Nuevas formas de participación política
- Prefiguración
- Redes sociales
- Repertorios de acción colectiva

Contexto de producción y ejecución

Movilizaciónes estudiantiles por la educación chilena del año 2011. Durante una asamblea en el departamento de teatro de la Universidad de Chile, los estudiantes Sergio Gilabert y Benjamín Bravo, proponen la idea de correr una maratón durante 1800 horas en torno al Palacio de la Moneda. El estudiante Diago Varas comienza a correr ese día, dando pie a la corrida que duró 1800 horas.

Referencias estéticas

Repercusión online. Uso de redes sociales para involucrar a más personas en la acción. Innovación.

Demanda política asociada

Educación gratuita, pública, de calidad, fin al lucro en la educación.

Ejecutantes

Estudiantes y personas que se sintieron convocadas.



THRILLER POR LA EDUCACIÓN

Flash mob realizado el 24 de junio del año 2011 en la Plaza de la Ciudadanía, en Santiago de Chile (frente al Palacio de la Moneda/ Casa de Gobierno). Aproximadamente tres mil estudiantes secundarios y universitarios se reunieron y bailaron la coreografía del videoclip *Thriller* de Michael Jackson, haciendo alusión a que la educación pública en Chile estaba muriendo y tenía a los estudiantes como zombies. Se vistieron y maquillaron para la ocasión.

Creadores/as

Convocatoria por Estudiantes de la Universidad de Chile.

Palabras clave

- Activismo
- Ciudadanía activa
- Cuerpo colectivo
- Cuerpo presente
- Educación gratuita, pública y de calidad
- Espacio público
- Estudiantes
- Fin al lucro
- *Flash mob*
- Nuevas formas de participación política
- Prefiguración
- Redes sociales
- Repertorios de acción colectiva

Contexto de producción y ejecución

Se realiza en el marco de las movilizaciones estudiantiles del año 2011 por la educación pública, gratuita y de calidad. La convocatoria fue realizada principalmente por Facebook y contó con ensayos masivos de los participantes. Pretendió buscar nuevas formas de acción colectiva pacífica.

Referencias estéticas

Música *pop*.

Flash mob.

Demanda política asociada

Educación gratuita, pública, de calidad, fin al lucro en la educación.

Ejecutantes

Estudiantes y secundarios de distintos centros educativos de Santiago de Chile.

Thriller por la Educación.
24 de junio de 2011.
Fotografía: Martín Palma.



PLAYA PARA LAVÍN ¡TODOS DE VACACIONES!

Simulación de día de playa llevada a cabo por estudiantes secundarios y universitarios a modo de *flash mob* en la Plaza de Armas de Santiago el 5 de julio de 2011. Luego realizan otra intervención en las cercanías del Ministerio de Educación el 7 de julio del mismo año, simulando una playa donde todos están de vacaciones, vierten ropa de playa y llevan quitasoles, lentes, paletas para jugar, baldes, bronceadores, entre otros objetos.

Creadores/as

Estudiantes secundarios.
Convoca Chile Mobs.

Palabras clave

- Activismo
- Ciudadanía activa
- Cuerpo colectivo
- Cuerpo presente
- Educación gratuita, pública y de calidad
- Espacio público
- Estudiantes
- Fin al lucro
- *Flash mob*
- Nuevas formas de participación política
- Prefiguración
- Redes sociales
- Repertorios de acción colectiva

Demanda política asociada

Educación gratuita, pública, de calidad, fin al lucro en la educación.

Ejecutantes

Estudiantes secundarios.

Contexto de producción y ejecución

Durante el levantamiento del movimiento estudiantil durante el invierno del año 2011, el Ex Ministro de Educación Joaquín Lavín adelanta las vacaciones de invierno de los liceos y colegios como medida de presión para detener las tomas y protestas. En respuesta a esto, el 5 de julio de 2011 más de 500 estudiantes se reúnen en la Plaza de Armas de Santiago a modo de *flash mob*. Este *flash mob* se realizó en referencia y burla a que el año 2002 Joaquín Lavín -cuando ejercía el cargo de alcalde de la comuna de Santiago- instaló una playa artificial en dicha localidad para que las personas de bajos recursos pudieran acceder a bañarse y refrescarse en dicho lugar. Convocatoria y repercusión online. Uso de redes sociales para involucrar a más personas en la acción.

Referencias estéticas

Día de playa.
Verano.



GENKIDAMA POR LA EDUCACIÓN

Flash mob creado a partir de referencias de la serie animada *Dragon Ball Z*, donde estudiantes simulando la energía vital *Genkidama*, crearon una gigante esfera de papel y género que circuló el 19 de julio como una bola gigante de energía para salvar del enemigo a la Educación Pública. Se desplazó por calles centrales de Santiago para finalmente terminar en La Moneda. Participaron más de 3000 personas. La convocatoria fue realizada a través Facebook y además contactaron al actor mexicano Mario Castañeda quien hacía la voz de *Gokú*, quien colaboró con un video de invitación a la convocatoria.

Creadores/as

Omar Astorga junto con estudiantes de arte y de diseño de la Universidad de Chile (Ponce, 2013)

Contexto de producción y ejecución

Movilizaciones estudiantiles por la educación del año 2011.

Palabras clave

- Activismo
- Ciudadanía activa
- Cuerpo colectivo
- Cuerpo presente
- Educación gratuita, pública y de calidad
- Espacio público
- Estudiantes
- Fin al lucro
- *Flash mob*
- Nuevas formas de participación política
- Prefiguración
- Redes sociales
- Repertorios de acción colectiva

Referencias estéticas

Series animadas japonesas
Series de televisión
Redes sociales
Cultura *pop*

Demanda política asociada

Educación gratuita, de calidad, fin al lucro en la educación.

Ejecutantes

Estudiantes universitarios organizados por medio de Facebook.



CHILE, ESTADO ASESINO

29 de octubre de 2019, caminata en silencio vistiendo ropas blancas ensangrentadas y performance de intervención en el centro de Santiago en denuncia a asesinados y desaparecidos por el Estado de Chile durante esos días.

Creadores/as

Maritza Fariás Cerpa y estudiantes de teatro de la Universidad Mayor.

Contexto de producción y ejecución

Estallido social chileno de 2019.

Palabras clave

- Artivismo
- Derechos Humanos
- Duelo colectivo
- Estallido Social
- Memorias
- Protesta Estudiantil
- Universitarios

Referencias estéticas

Romerías. Marchas de Derechos Humanos. Representación gráfica, sangre, cuerpos.

Demanda política asociada

Demanda de estudiantes por el respeto de los Derechos Humanos durante el estallido social.

Ejecutantes

Estudiantes y profesores de teatro de la Universidad Mayor.



Chile, Estado Asesino.
29 de octubre de 2019.
Fotografía: Ismael Rivera

Performance, Feminismos y Disidencias: El cuerpo como campo de batalla

Baila Capucha Baila.
Fotografía: Felipe Marín Araya.

Capítulo IV



*Cada día que pasa, más dueña de mí misma,
sobre mí misma cierro mi mirada interior;
en medio de los seres la soledad me abisma.
Ya ni domino esclavos ni tolero señor.*

*Ahora van pasando mujeres a mi lado
cuyos ojos trascienden la divina ilusión.
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:
se ve que poco o nada les pesa el corazón.*

«Van pasando mujeres»: Alfonsina Storni

Hacia una epistemología feminista

Escribir sobre performance y feminismos implica un ejercicio necesario de posicionalidad, porque reflexionar sobre el poder es siempre un ejercicio situado. Por eso, en este capítulo no sólo exploraremos temas de los diversos feminismos presentes en los casos de estudio, sino también reflexiones sobre *una mirada desde el feminismo* que abarca todos los temas sociales: una epistemología feminista. Este capítulo está escrito en primera persona plural, como acción intencional de posicionarnos activamente como autoras en este diálogo. Indagaremos las ideas fundamentales que sustentan una epistemología feminista y decolonial, analizando cinco casos de estudios de performance y colectivos artísticos. Estos casos consideran demandas feministas diversas y las intersecciones entre ellas. Desde esta epistemología feminista el capítulo problematiza cómo la performance y las artes son generadoras de nuevas formas de conocimientos basadas en las prácticas artísticas.

Hace más de 40 años, Michel Foucault reflexionaba cómo -teórica y políticamente- la verdad no es inseparable del poder. La "verdad", dice el autor, está vinculada circularmente a los sistemas de poder que la producen y mantienen, como también a los efectos del poder que la provocan y la acompañan. La "verdad" se produce gracias a múltiples imposiciones, normas, procedimientos y técnicas que permiten sancionar unos hechos y premiar otros, según el poder del discurso. Lo que se considera verdadero o normal, tiene efectos de poder. Esto es lo que Foucault llama el "régimen de la verdad" (Foucault et al., 2000). La verdad está narrada por alguien.

Smith (1997) afirma que la distribución y el ejercicio del poder son elementos centrales de la epistemología feminista: "adoptar un punto de vista feminista significa comprender cómo se conectan el conocimiento y el poder, y así hacer visibles tanto las relaciones de poder ocultas de la producción de conocimiento como las apuntalamiento del género" (p.395). Las teóricas dentro del feminismo que han utilizado el término epistemologías feministas lo han hecho para referirse a una "forma femenina de conocimiento", "experiencias femeninas" o simplemente "conocimiento femenino", todos los cuales son ajenos a los filósofos y epistemologías tradicionales (Alcoff y Alfarero 1993). Pero, ¿qué significa una perspectiva epistemológica feminista? El término epistemologías feministas se aplica a un conjunto heterogéneo

de trabajos que abarcan una gran diversidad de posiciones, entre ellas la epistemología y los feminismos. Todos ellos tienen en común el cuestionamiento de ciertos presupuestos básicos de la epistemología tradicional, lo que podría resumirse en la defensa de que una teoría general del conocimiento ignora el contexto social del sujeto. En la epistemología tradicional, el sujeto es una abstracción con facultades universales e incontaminadas de razonamiento y sensación. A su vez, la epistemología del feminismo sostiene que el sujeto de conocimiento es un individuo histórico particular cuyo cuerpo, intereses, emociones y razón están constituidos por su contexto histórico concreto que influye en la experiencia cognitiva del individuo (Stanley, 2013).

El compromiso político con el cambio social es una de las principales características constitutivas de las epistemologías feministas, porque se dedica a la investigación que intenta desestabilizar los arreglos estructurales, culturales, sociales, políticos y económicos que facilitan la opresión de las mujeres a través de sus objetivos y/o métodos. Como sugieren Ramazanoglu & Holland (2002), un punto de vista feminista asume la inseparabilidad de la política, la teoría y la epistemología. Su objetivo es problematizar la naturaleza de las relaciones entre las ideas, la experiencia y la realidad social. La epistemología feminista propone una visión crítica de las instituciones, las estructuras y las ideologías patriarcales que generan opresión en

determinados grupos de la sociedad, incluidas las escuelas y la educación. Sin embargo, es importante aclarar que la ontología y la epistemología feminista se definen en este estudio como un enfoque que no se dirige exclusiva ni necesariamente a observar temas de género, sino que es una perspectiva que incluye género y poder para observar la variedad de temas en la sociedad. Es un punto de vista desde el cual explorar la Performance y el arte más que un grupo de temas. Este punto de vista tiene por objetivo explorar cómo el arte y el conocimiento son observados y definidos. En el caso de este estudio, la epistemología feminista nos permite observar una perspectiva más amplia de la performance donde el género y el poder están en el centro del debate.

Interseccionalidad y Performance: una perspectiva epistemológica feminista

Como se mencionó en la introducción de este libro, la interseccionalidad es un concepto muy relevante para la elección y análisis de los casos de estudio. Este libro tiene un objetivo reflexivo y pedagógico, donde la epistemología feminista aporta una mirada crítica a la educación y la investigación educativa. La interseccionalidad asigna una importancia central a la categoría de género, pero esto no significa la exclusión de otras diferencias sociales (por ejemplo, clase social, etnia o religión). Las herramientas de investigación y las soluciones metodológicas desarrolladas en relación con el género son importantes para comprender la dis-

criminación y las diferencias que existen a lo largo de varios ejes sociales (Vendramin, 2012). La interseccionalidad es un concepto frecuentemente utilizado en las teorías críticas para designar las formas en que las instituciones opresivas (racismo, sexismo, homofobia, transfobia, xenofobia, clasismo, etc.) se interconectan y no pueden estudiarse por separado.

La idea de interseccionalidad es especialmente relevante en la investigación sobre política y performance, ya que en los casos de estudios presentados, las demandas se entrelazan. En la mayoría de los casos las performances intersectan temas de género, clase e ideología. Desde una perspectiva metodológica, la idea de interseccionalidad se vincula directamente con el objetivo de observar de qué manera estas formas simultáneas de opresión se traducen en la performance y se vinculan entre sí al interior de las acciones. En este estudio, la interseccionalidad es una perspectiva epistemológica feminista para observar las acciones desde una mirada crítica al poder.

Movimiento feminista en Chile

En su artículo *Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016*, Álvarez y Navarrete (2019) plantean que, gracias a la reactivación de los movimientos sociales, el feminismo en Chile ha adquirido un creciente protagonismo en el espacio público, con una diversidad enorme de corrientes y organizaciones ar-

ticuladas en torno a una diversidad de demandas. Durante la dictadura hubo un importante movimiento de mujeres demandando la recuperación de los derechos civiles, políticos y sociales eliminados, y un núcleo crítico a la situación específica de las mujeres golpeadas por las crisis económicas, que desmoronaron el orden familiar estructurado en torno al padre proveedor. Esas organizaciones de mujeres estuvieron ligadas a los partidos políticos, existiendo una permanente tensión entre aquellas que enfatizaban la centralidad de las demandas feministas y la necesidad de organizaciones autónomas, y quienes validaban las demandas de las mujeres, pero subordinadas a la lucha por la recuperación de la democracia y con ello a la conducción política partidaria (Kirkwood, 1986).

En Chile, la reactivación de la acción colectiva ha sido encabezada por los movimientos estudiantiles y por nuevos grupos y demandas: los movimientos territoriales, ambientalistas, por la diversidad sexual y nuevas organizaciones feministas, cuya presencia ha revitalizado las corrientes que sobrevivían desde los años 80. Se ha estudiado la situación de los feminismos en los 90, e incluso los primeros años del nuevo siglo, explicando la desarticulación del movimiento feminista en ese período como producto de cambios de la estructura de oportunidades políticas durante la transición, que llevó a la fragmentación del feminismo en dos corrientes: una institucional, que se involucró con el diseño y aplicación de políticas públicas desde el Estado hacia

las mujeres, y otra tendencia autonomista, que rechazaba la cooptación del movimiento por los grupos del poder, y buscaba desarrollar una concepción de la acción política y cultural de los feminismos fuera de la acción del Estado. Pese a esta tensión se han incorporado demandas a la agenda política del Estado, paradójicamente, con una paulatina ausencia del movimiento en la esfera pública (Godoy, Guerrero y Ríos, 2003).

Para distinguir la acción colectiva propiamente feminista de la del movimiento amplio de mujeres, en este trabajo utilizaremos la definición de movimiento de mujeres propuesto por Álvarez y Navarrete (2019):

Todo el espectro de personas que actúan de manera individual, pero también a organizaciones o grupos que están trabajando para aminorar aspectos de la subordinación de género basada en el sexo (...) Algunas partes [del movimiento de mujeres] pueden estar en desacuerdo entre sí, o pueden diferir en sus prioridades, y algunas de sus corrientes, grupos o individualidades pueden permanecer letárgicas durante cierto tiempo. Algunas personas se definen a sí mismas como feministas; otras, probablemente nunca utilizarán esa palabra, pero todas ellas promoverán en sus actividades causas en pro de las mujeres. (p.2)

Y nos referiremos a movimiento feminista como “Movimientos sociales y políticos que se fundan en la conciencia de que las mujeres (como colectivo humano) han sido oprimidas,

explotadas y dominadas por el patriarcado, en sus diferentes etapas históricas” (Cobo, 2009, p. 180).

El movimiento feminista en Chile tiene una historia que comienza a principios del siglo XX con la primera ola y después de varias luchas está muy presente en los años 80, como se ha mencionado, a través de acciones de protestas relacionadas a la lucha por los Derechos Humanos en dictadura, y se irá rearticulando fuertemente en el movimiento estudiantil y en manifestaciones en pos de los derechos reproductivos, tales como la marcha por un “Aborto libre, seguro y gratuito” del año 2013, con la presencia de casi 10.000 personas (Lamadrid y Benitt, 2019) y al alero de hitos en el Cono Sur, como el colectivo “Ni una menos” en Argentina, que en el año 2015 realizó una masiva manifestación en contra de la violencia de género y femicidios. La presencia en las calles del movimiento feminista chileno será cada vez mayor. En mayo de 2018, estudiantes de la Universidad Austral de Chile se tomaron la sede de Valdivia de dicha institución, marcando un ciclo de tomas y manifestaciones a la largo del país y en otras universidades teniendo como demandas centrales, la educación no sexista, el fin a la violencia sexual y discriminación, los derechos sexuales y reproductivos, y las condiciones laborales (Miranda y Roque, 2019). Durante los años 2018 y 2019 el movimiento feminista chileno realizó masivas manifestaciones en donde el carácter performático y performa-

tivo de sus acciones será de gran relevancia para la expresión de demandas. Al respecto, Lola Proaño (2020) plantea:

Tanto el ‘estallido social’ chileno como las acciones artivistas feministas son intentos de romper los límites marcados por el género y la subjetividad exigida por el sistema neoliberal. Lo que ha sido aprendido y absorbido performativamente puede también ser modificado performativamente. (p.9)

Como se ha descrito, durante la última década se encontrarán en Chile múltiples repertorios ligados a distintas demandas y movimientos sociales, potenciados por el hecho de que “la performance como comportamiento estructurado no sólo mantiene los órdenes sociales; también crea condiciones para el cambio, haciendo posible que quienes entran en contacto con ella perciban lo construido, contingente e inestable de los significados y jerarquías corporizadas.” (Fuentes, 2020, p.33).

En su texto “La insurgencia feminista de mayo de 2018”, escrito después del inicio de las primeras manifestaciones, la teórica Nelly Richard sitúa el movimiento feminista chileno en una continuidad con las manifestaciones estudiantiles de 2011. Al mismo tiempo, Richard identifica una diferencia importante entre las reivindicaciones propias de cada movimiento. Para la

autora, en 2011 las exigencias de las estudiantes giraban en torno a criterios socioeconómicos resumidos en la demanda “educación pública, gratuita y de calidad”. Esas demandas, explica Richard, se vieron absorbidas por las lógicas de mercado de un modelo educativo neoliberal y por las limitaciones burocráticas impuestas a sus entonces líderes, quienes terminaron en la política. En cambio, las demandas del movimiento feminista de 2018 se ubican en un nivel simbólico y cultural (Halart, 2019).

Estallido social y feminismos

Uno de los ejemplos más emblemáticos del movimiento feminista durante el estallido social de octubre de 2019 en Chile, fue la performance *El violador en tu camino* del Colectivo *Las Tesis*, que se presentó por primera vez en la ciudad de Valparaíso en noviembre de 2019, difundándose rápidamente por Chile y alcanzando un impacto mundial. En esta intervención, las mujeres y disidencias se expresan como un solo cuerpo clamando justicia, por tanto, en dicha acción colectiva: “La reunión es significativa más allá de lo que en ella se diga, y este modo de significación es una actuación conjunta de los cuerpos, una forma de performatividad plural” (Butler, 2017, p.16). La performance fortalece los lazos por medio de una estructura sin jerarquías, potenciando la construcción de comunidad.

Durante el estallido de octubre, *Un violador en tu camino* fue la cara más visible de un grupo de performances e intervenciones que trabajan colectivamente desde el cuerpo, con el feminismo, por las memorias y la descolonización. Entre estas artistas y colectivos se encuentran Cecilia Vicuña, *La Yeguada Latinamericana*, *La Guerrilla Marika*, *Baila Capucha Baila*, Paula Baeza Pailamilla y Daniela Catrileo del colectivo feminista mapuche Rangitulewfü, entre muchas otras. Dentro de las expresiones de las artes escénicas en el estallido de octubre podríamos diferenciar al menos dos tipos: performance y *flash mobs*.

Aunque los límites entre ambos no están del todo definidos, la diferencia fundamental es que en el primero interviene un grupo de artistas o ciudadanos. Como está explicado en el capítulo tres centrado en el movimiento estudiantil, los *flash mob*, como un formato emergente y novedoso, ofrece posibilidades participativas y emancipatorias que tienen el potencial de cerrar la tan temida brecha entre el espectáculo y la performance, y conducir al resurgimiento, aunque aparentemente sea temporal o fugaz, de la creatividad ciudadana. Distintas comunidades dentro de la esfera pública se ven estimuladas por la reciente explosión de esta particular práctica performativa dentro del ámbito público, en los últimos cinco años.



Un violador en tu camino. Fotografía: Luis Lobos.
Original de *Las Tesis*.

Las Tesis es un colectivo artístico, interdisciplinario y feminista de mujeres de Valparaíso, integrado por Daffne Valdés, Paula Cometa, Lea Cáceres y Sibila Sotomayor. El objetivo del colectivo es difundir la teoría feminista basada en la performance a través de un lenguaje interdisciplinario que combina las artes escénicas, el diseño sonoro, gráfico y textil, la historia y las ciencias sociales. Con su trabajo buscan traducir tesis de autoras feministas en estímulos visuales, sonoros y corporales, configurando un dispositivo para múltiples públicos. Su primera obra, *Patriarcado y El capital es una alianza criminal*, fue una puesta en escena estrenada en agosto de 2018 en Valparaíso, basada en el libro *Calibán y la bruja*, de la escritora feminista ítalo-estadounidense Silvia Federici.

Para su segunda puesta en escena estudiaron la violación en América Latina, específicamente los planteamientos de la antropóloga argentina Rita Segato, quien ha analizado en sus obras los factores que estructuran la violencia sexual contra las mujeres y la violación como mandato de masculinidad debilitada. El resultado de esta investigación fue la puesta en escena de *El violador eres tú*, y la intervención callejera *Un violador en tu camino*, que posteriormente fue replicada en más de 50 países. Durante el 2020 realizaron trabajos colaborativos en formato audiovisual abordando temas como la violencia intrafamiliar, la legalización y despenalización del aborto, entre otros.

El colectivo *Las Tesis* estrenó *Un violador en tu camino* frente a la Comisaría Segunda de Chile en Valparaíso, en protesta por las violaciones a los derechos de las mujeres perpetradas por el Estado, el Ejército y la policía durante las protestas del estallido social. El 25 de noviembre, la canción y coreografía, realizada con los ojos vendados, se hizo popular en Chile cuando fue interpretada por más de dos mil participantes en Santiago frente a los Tribunales de Justicia para denunciar la violencia de género cometida por las instituciones del Estado chileno. *Un violador en tu camino* es una actuación abierta y colectiva que involucra letras cantadas al unísono con un ritmo pegadizo y una coreografía simple interpretada sincrónicamente por un grupo de mujeres en un espacio público. La performance se centra en la violación y la letra aborda la naturaleza estructural de la violencia de género en la sociedad de manera más amplia.

Una nueva protesta masiva con *Un violador en tu camino* se realizó el 28 de noviembre frente a las oficinas del Ministerio de la Mujer y Equidad de Género del Gobierno de Chile para exigir la renuncia de la Ministra por no actuar debidamente frente a las violaciones a los Derechos Humanos de mujeres durante las protestas. La performance también se realizó frente al Palacio de la Moneda y en Plaza Italia, rebautizada por los manifestantes como “Plaza de la Dignidad”. El 3 de diciembre de 2019 se llevó a cabo la performance en un acto que convocó a mujeres mayores de 40 años, traspasando así la barrera generacional, ya que, generalmente, se vinculaba a mujeres más jóvenes. En dicha instancia, las personas mayores de 40 años iban al frente y las mujeres más jóvenes se quedaban atrás.

La iniciativa se realizó en las puertas del Estadio Nacional, que fue utilizado como centro de detención y tortura durante la dictadura de Pinochet, siendo así un lugar simbólico e históricamente significativo. En apenas unos días, la canción y su coreografía se convirtieron en un fenómeno mundial y multitudinario. Feministas y colectivos feministas organizaron protestas a partir de esta performance, replicándola y adaptando la letra original a sus propios contextos. Se tiene registro de su realización en espacios públicos en más de 30 países, entre ellos, Argentina, Brasil, Alemania, Reino Unido, Francia, Italia, Turquía e India.

Desde su segunda realización pública en Chile el 25 de noviembre de 2019, la performance comenzó a dar vueltas en las redes sociales.

Un violador en tu camino es un *flash mob* o *smart mob* interactivo y político que busca confrontar los límites de la libertad de reunión en los espacios públicos. En relación con el activismo artístico, Sibila Sotomayor, académica y artista de *Las Tesis*, explica este fenómeno a partir de dos conceptos clave desarrollados por Spivak: alteridad y subalternidad. Sotomayor advierte que, de alguna manera, las mujeres y disidencias que participan de la performance generan lo que ella llama un cuerpo político múltiple, que puede habitar el espacio público históricamente masculinizado. En su opinión, esta es una nueva forma de conectar con la política. Esta hipótesis podría aplicarse a todos los sectores que se sienten marginados de la democracia y no tienen voz. Otras acciones feministas que se desarrollaron en el contexto del estallido social fueron *Baila Capucha Baila y Estado de Rebeldía*, de la agrupación *La Yeguada Latinoamericana*.

Feminismos Descoloniales y Performance: La Yeguada Latinoamericana, Baila Capucha Baila y Guerrilla Marika

Maria Lugones (2011) revela de forma sintética y brillante cómo la modernidad organiza ontológicamente el mundo en términos de categorías homogéneas, atómicas y separables: blanco, negro, hombre, mujer. La autora explica cómo la crítica

del universalismo feminista realizada por mujeres contemporáneas de color del tercer mundo está basada en la idea de que la intersección entre raza, clase, sexualidad y género trasciende las categorías de la modernidad. Por ejemplo, dice, si *mujer* y *negro* son términos para categorías homogéneas, atómicas, separables, entonces su intersección nos mostraría la ausencia de las mujeres negras en vez de su presencia. De esa manera, explica que ver a mujeres no-blancas es ir más allá de la lógica “categorial”. Lugones propone el sistema moderno, colonial de género como un lente a través del cual problematizar la lógica opresiva de la modernidad colonial, su lógica dicotómica y categorial.

En esencia, las oleadas del feminismo buscan analizar la trayectoria del feminismo moderno subdividiéndola en varios marcos temporales, desde finales del siglo XIX con la lucha por el sufragio femenino, hasta la pluralidad de movimientos que conviven en nuestra actualidad. Pero la idea de las olas feministas tiene el riesgo de presentar sus demandas como una historia lineal. Presenta las problemáticas del feminismo como categorías homogéneas, atómicas y separables. La realidad es que las demandas de los feminismos son pulsiones que suceden simultáneamente. Su morfología se parece más a un racimo de uvas que a una línea. Cada uva, o cada demanda, explota cuando la presión es demasiado fuerte o las condiciones sociopolíticas lo permiten, pero eso no significa que las otras uvas no estén ahí o sean menos importantes. Además, cada racimo de movimientos feministas está situado en un contexto geográfico y político di-

ferente. Las explosiones no se producen de forma simultánea en cada rincón del planeta.

El riesgo más grande de pensar el desarrollo de los movimientos feministas como una línea es creer que porque la demanda ha salido a la luz pública, el problema está solucionado. Nada más alejado de la realidad. La demanda se instala en la opinión pública, lo que es sin duda el primer paso, pero la transformación de estas conductas sociales y personales son procesos largos, complejos y, sobre todo, simultáneos. Los derechos civiles de las mujeres son un gran paso de la primera ola feminista que dieron paso a nuevas problemáticas, pero no significa en lo absoluto que el problema esté resuelto. La historia de las olas feministas es una narrativa colonial, que instala nuevamente una jerarquización de las demandas como si algunas fueran más importantes que otras. En este libro, una mirada decolonial de los feminismos nos permite explorar colectivos y performance donde los temas del poder y el género están en el centro de la discusión desde una mirada no jerárquica e inclusiva.

No existe un feminismo. Existen muchos, diversos, complejos, históricos, nuevos, interseccionales, radicales, latinoamericanos, etc. Este libro ha querido explorar las temáticas feministas desde una mirada situada en América Latina, interseccional y decolonial. Lugones enfatiza que la lógica categorial dicotómica y jerárquica es central para el pensamiento capitalista y colonial moderno sobre raza, género y sexualidad, porque

nos permite buscar organizaciones sociales que están en tensión con esa lógica desde las cuales los pueblos se han resistido a la modernidad capitalista moderna. Las performances presentadas en este capítulo muestran estas características. Lugones llama a estas formas de organización: *lo no-moderno* cosmológico, ecológico, económico y espiritual. La autora propone usar *lo no moderno* para expresar aquellas formas que no son pre-modernas. El aparato moderno las reduce a formas pre-modernas. De este modo, los conocimientos, relaciones y valores *no modernos* y sus prácticas ecológicas, económicas y espirituales se constituyen de manera lógica como opuestas a la lógica dicotómica, jerárquica, categorial. (Lugones, 2011)

Cuerpos subversivos: *Yeguada Latinoamericana*

La colectiva autodenominada *Yeguada Latinoamericana* está liderada por la actriz e investigadora Cheril Linett. Es un proyecto de performance que ella ha creado, desarrollado y dirigido desde 2017, convocando a mujeres y disidencias sexuales a participar de acciones en espacios públicos con el objetivo de:

subvertir, criticar y desafiar los regímenes clasistas, patriarcales, coloniales y especistas, por medio de la performance como lenguaje, práctica y expresión artística. Es una invitación a desobedecer, juntas, a las figuras e instituciones que representan el orden: el papa, las iglesias, carabineros de Chile y las fuerzas armadas, la ciudadanía, la familia, el Estado y la patria. El grupo va mutando según cada performance que compone el proyecto. (Linett, 2020. p.89)

La directora explica que algunas acciones se han realizado gracias a la colaboración ocasional de muchas participantes que han ido incorporándose con el tiempo, sin embargo, varias de ellas han colaborado desde un principio. Por esa razón, la directora aclara que *Yeguada Latinoamericana* no es un colectivo, sino una “propuesta autoral hecha cuerpo a través de un enorme tejido de colaboraciones convocadas por mí, que dan vida a cada una de las obras” (p.89). La selección del equipo es una decisión creativa, explica, tomada a partir de los requerimientos que tenga cada una de las performances. Es por eso que, dependiendo de cada soporte, ella invita a colaboradoras según la profesión, oficio o herramientas que se necesiten para ejecutar las propuestas.

La Yeguada ha ejecutado más de 15 performances diferentes. Entre ellas: *Yeguada Latinoamericana* (2017), *Yegua* (2018), *Banda de Guerra* (2018), *Hermanadas en la Revuelta* (2018), *Sacrilegio* (2018), *Arde* (2018), *Carrusel* (2018), *Escudo de Armas* (2018), *Gloriosas* (2018), *Abortistas* (2018), *Yeguada Santa* (2019), *Virgen del Carmen Bella* (2019), la serie *Estado de Rebeldía* (2019), *Desorden y Matria* (2019) y *Comunicado* (2019). Han realizado acciones performativas, foto performance y video performance. En sus propias palabras, sus performances confrontan el régimen patriarcal con una mirada anticolonialista. Los temas que desarrollan incluyen: la violencia contra mujeres y disidencias, el cuerpo como forma de protesta, resistencia política feminista y la violencia político estatal. La autodenominación de *Yeguada*

conlleva una apropiación del concepto de “yegua”, el cual, en la jerga popular, es una referencia peyorativa hacia la mujer, por lo que se resignifica el término, configurando la imagen de una mujer bestia y desafiante que se posiciona desde la rabia y la denuncia social ante las injusticias y violencias históricas hacia las mujeres (Vargas, 2018). La imagen de las *yeguas* como metáfora anticolonialista y feminista ya había sido visitada por el colectivo de performance *Las Yeguas del Apocalipsis*, mencionados en el capítulo uno.



Como lo expresan en su manifiesto:

Nos autodenominamos 'yeguada' y recordamos el proceso de colonización que introdujo animales no originarios de estos territorios con el objetivo de instrumentalizarles, disciplinarles, someter su movimiento, su existencia y utilizarles como tecnología militar (...) Hacemos ahí un cruce con nuestras propias cuerpas fragmentadas, cosificadas, etiquetadas para el consumo. (Linett y Concha, 2018 p.1).

Vázquez y Vidal (2019) explican que, a su vez, la yegua representa la esclavitud, apelando al nombre desde un origen histórico de aquel momento en el que los españoles traen a América el caballo y las yeguas como animales domésticos con fines de reproducción, defensa y carga:

Cierto hilo conductor se plantea desde el grupo en aquel uso, en la posición subalterna de la mujer y del animal para responder a fines oligárquicos y de poder. Así, la “yegua” se posiciona desde un ser rebelde mestizo y latinoamericano que interpela al poder, a la justicia, al patriarcado y a los cánones del ser y del actuar de los cuerpos. (p.154)

Cubillos (2021) propone que en el trabajo de *La Yeguada Latinoamericana*, la violencia y la muerte aparecen como elementos comunes de la colonialidad del género, que “aboga por la desactivación de fuerzas y de flujos micro políticos que desajustan e interpelan la naturalización de las opresiones”. (p.24)

La yeguada, que, con su dispositivo estético-político, como experiencia de confrontarnos con las manifestaciones del mundo (en su dimensión política-ética) hacen un llamado de atención, manifiestan la urgencia de tejer redes desobedientes que fluyan en contra de los mandatos de explotación, dominación, opresión y exclusión. En este sentido en tanto estéticas decoloniales (mediadas por la categoría de raza) y feministas (mediadas por la(s) categoría(s) de género(s)/sexo), sus prácticas se posicionan desde una trinchera (como espacio de resistencia) feminista y disidente, que son capaces de realizar suspensiones a la hegemonía capitalista-patriarcal y colonial. (Cubillos 2021, p.24)

Linett (2020) explica que tras ahondar en la pregunta respecto a qué es ser mujer, observar, analizar y problematizar cómo es leído el cuerpo de las mujeres desde una óptica androcéntrica impuesta a nivel cultural en el imaginario social, es que comenzó a cuestionar el régimen heterosexual y binario bajo el que es concebido lo humano. A partir de eso, dice, fue necesario vincular las disidencias sexuales tanto en la obra como en la articulación política:

Al rechazar los códigos heteronormativos y heterosexuales con los cuales se comprende y ordena la realidad, se integran a la *Yeguada* mujeres trans, trabajadoras sexuales, travestis, transformistas y personas no binarias, reconociéndonos en conjunto como sujetas insumisas frente a esa construcción histórica que ha hecho el hombre blanco, heterosexual y cisgénero, el cual nos ha posicionado y ca-

lificado como inferiores, mutilando nuestra animalidad e instintos. (Linett y Concha, 2018 p.1)

En relación con el cuerpo político, Silvia Federici (2004) explicita en *Calibán y la bruja*, que en la sociedad capitalista “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia” (p.30). El Estado, afirma, se ha apropiado del cuerpo femenino al funcionar como un medio para la reproducción, en la misma medida en la que los hombres son forzados a trabajar para la acumulación de capital. En este sentido, es extremadamente relevante la importancia que ha adquirido el cuerpo en la expresión del activismo ciudadano y específicamente en las expresiones del movimiento feminista. Como explica Federici, el cuerpo femenino, en todos sus aspectos —maternidad, parto, sexualidad— es un cuerpo político, tanto dentro de la teoría feminista como en la historia de las mujeres. Por eso, el saber feminista se niega a identificar el cuerpo solo en la esfera de lo privado y habla de una “política del cuerpo” que, en su opinión, es un elemento fundamental para el análisis de los activismos artísticos porque es, a la vez, el lienzo y el campo de batalla.

El cuerpo de la performance es el soporte de la obra y a la vez el campo de batalla; el cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora y subvierte los espacios del poder. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, los ciudadanos y artistas, exploran sus problemáticas

personales, políticas, económicas y sociales. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En la performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. La performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado (Alcázar, 2008). El cuerpo en la calle, los afectos, la solidaridad y la comunidad serán vitales en las performances de protesta que generan un nuevo cuerpo colectivo, que resiste y se expresa de forma grupal.

Baila Capucha Baila: Lo personal es Político

Baila Capucha Baila se autodefine como una colectiva auto gestionada de mujeres y disidencias unidas por la danza en la lucha social-feminista. La colectiva surge en noviembre de 2019 en Santiago de Chile, en el contexto de manifestaciones iniciadas en octubre de ese año. *Baila Capucha Baila* emerge a partir de la iniciativa de cuatro compañeras bailarinas (Romina, Ashley, Alison y Alondra) que se juntaron a bailar durante una marcha en Plaza Baquedano. Allí, encapuchadas, improvisaron bailes que llamaron la atención entre la multitud, quienes les gritaron: “Baila, capucha, baila”, nombre que mantuvieron y que actualmente las identifica. El grupo ahora incluye a más de 300

mujeres, quienes encontraron en la colectiva no sólo un espacio para expresarse corporalmente, sino también un espacio de comunidad, de apoyo y sanación en temas de discriminación, injusticias y distintos tipos de abusos (Torres, 2020). Según la autora, este crecimiento explosivo se debió a una convocatoria abierta e inclusiva que, en sus palabras, buscó derribar el velo elitista que tiene la danza y hacerla accesible para todo quien se quisiera expresar a través del cuerpo.



Pasacalle en el que participa la Colectiva Baila Capucha Baila.

Ciudad de Valparaíso.
Fotografía: Felipe Marín Araya.
Instagram: @angulos_dispersos

La colectiva y sus performances tuvieron gran visibilidad entre 2019 y 2020, cuando las marchas callejeras post estallido se mantenían activas. Sus intervenciones se realizan en el espacio público, ferias, marchas y tomas, aunque también realizaron distintas acciones en centros comerciales de Santiago, por ejemplo, cantando villancicos feministas durante la navidad del 2019. Una de sus acciones emblemáticas se llevó a cabo durante la marcha del 8 de marzo de 2020, donde resaltaban como una gran masa roja. Sus coreografías van acompañadas de su característica capucha roja, normalmente realizadas artesanalmente por cada bailarina. La capucha es una expresión de la individualidad e identidad de cada artista, pero paradójicamente también tiene una función política al transformar lo individual en colectivo. Lo personal en político.

En la colectiva *Baila Capucha Baila* los cuerpos aparecen en el espacio público y recuperan el espacio de lo político. Según Hannah Arendt (1998), *la polis* no debe ser pensada como un espacio físico o constitucional acotado. El “verdadero espacio” de la política, argumenta, es el espacio de aparición en el sentido más amplio de la palabra, donde “aparezco a los demás como los demás aparecen para mí”. (p.198) Es un espacio en el que las personas “hacen su aparición explícitamente”. La presencia política implica una coreografía compleja de aparecer:

La realidad del ámbito público se basa en la presencia simultánea de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para los cuales nunca

se puede idear una medida o denominador común. Porque, aunque el mundo es el lugar de encuentro común para todos, aquellos que están presentes tienen diferentes ubicaciones en él, y la ubicación de uno no puede coincidir más con la ubicación de otro que la ubicación de dos objetos. Ser visto y ser escuchado por otros deriva su significado del hecho de que todo el mundo ve y oye desde una posición diferente. (Coleman 2021 en Rai et al. p.548)



Pasacalle en el que participa la Colectiva Baila Capucha Baila.

Ciudad de Valparaíso.
Fotografía: Felipe Marín Araya.
Instagram: @angulos_dispersos

Guerrilla Marika

El Colectivo *Guerrilla Marika* es una comparsa disidente que recorre marchas, festivales y poblaciones con danza y música. El grupo realiza una performance carnavalesca en el espacio público que incluye influencias estéticas de carnaval andino, la estética *queer* y la cultura *pop*. El grupo comienza a organizarse en el año 2019 en el marco del Estallido Social, y se describen como:

“una comparsa/guerrilla de cuerpas marikas, de hocicos pintados, de ojos llenos de fuego y sensualidad prohibida”. Agregan: “No somos colas de revista, somos ese gen mal mirado”. Sobre su identidad como colectivo, señalan: “Nuestra carne kiltra, morena, sudaca, andina, indígena, marcha alzando y quemando banderas. Porque nuestro tesoro colipato, travesti y marginal es un estado puro, silenciado. Somos un virus, una pandemia rosa y nuestro ataque será un carnaval liberado. (Elige Cultura, 2022).



**Guerrilla Marika en 16°
Carnaval de La Legua.**

18 de diciembre de 2020.
Fotografía: Carlos Melo Iturriaga.

Las comparsas se reconocen como grupo de *performers* vestidas de manera similar que participan en los carnavales con sus pasacalles, con música en vivo y coreografías. En Latinoamérica, el término se usaba para nombrar un grupo de ejecutantes en carnavales urbanos en lugares como Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay) en el siglo XIX, incluyendo ritmos afro.

La tradición de las comparsas en Latinoamérica está asociada al carnaval, especialmente en Uruguay, sin embargo, en Chile, Perú y Bolivia, esta tradición se cruza con la fiesta andina. Comparsas formadas por peruanos, bolivianos, chilenos, aymara y afrodescendientes, entre otros, protagonizan los principales carnavales de Sudamérica y, al mismo tiempo, dan muestra de la poderosa tradición coreográfica, musical y cultural que existe en torno a la cordillera de los Andes y sus valles.

En Chile, luego de las manifestaciones de octubre de 2019, muchos organizadores de carnavales populares debatieron si era o no oportuno celebrar en un momento de extrema violencia y represión hacia las manifestaciones sociales. En muchos casos se optó por utilizar los carnavales como una forma de denunciar y protestar a través del arte contra la violencia estatal, transformando estas expresiones artísticas en una forma de activismo artístico. Un ejemplo de esto fue el Carnaval de La Legua de 2019, evento que se celebra desde hace 16 años en la comuna de San Joaquín, de la Región Metropolitana, organizado de manera autónoma por organizaciones barriales y colectivos de danza y música de la comunidad.

Uno de los organizadores del Carnaval, Boris Ramírez, Doctor en Educación e integrante de los colectivos Tinkus Legua y Guerrilla Marika, cuenta cómo en las primeras conversaciones internas sobre la organización del 2019, se reconoció el deber de cuestionar la idea de “celebración y jolgorio”, debido a las graves y sistemáticas violaciones de Derechos Humanos perpetradas por agentes policiales y militares; el Carnaval debía asumir una postura abiertamente crítica, invitando a que las y los vecinos salieran a las calles con cacerola en mano. Con este objetivo, en 2019 las comparsas de bailes y músicas andinas, y de otros repertorios, no participaron como un solo bloque cumpliendo con un recorrido exclusivo, sino que se desplegaron en pequeños bloques por distintos puntos de La Legua y poblaciones cercanas, para congregarse al final en una plaza y quemar juntos un “mono” representativo del, en ese entonces, presidente de la República Sebastián Piñera. En palabras de Ramírez:

La organización del Carnaval de 2019 fue todo un tema, porque incluso en algún momento pensamos en no hacer el carnaval porque entendíamos que no había nada que celebrar. Entonces, frente a eso, tuvimos que darle una vuelta y entenderlo como parte de todo lo que estaba pasando en Chile, era otra manifestación política más, que estaba articulada desde la organización del Carnaval y que podía sumar para visibilizar todo lo que estaba sucediendo en las calles del país. (Boris Ramírez en Cortés Rojas (2021) (p.7)

El Carnaval de La Legua contó con una gran cantidad de participantes y con acciones performativas antes no presenciadas en este evento, como fue la participación del colectivo Guerrilla Marika, compuesta también por bailarines de la comunidad en movimiento andino de Santiago, entre estos, Boris.

La intervención de la Guerrilla congregó a danzantes provenientes de distintos circuitos de lo que a priori Cortés Rojas (2021) llama una escena *underground* de los colectivos sexo-disidentes que se comprenden desde el territorio latinoamericano, diferenciándose así de comunidades *gay* de sectores privilegiados de la sociedad. Entre sus referentes se encuentran las figuras de Hija de Perra, las Yeguas del Apocalipsis e incluso el Divino Anticristo, inscribiendo de esta manera memorias que desbordan una “ciudadanía ideal”, es decir, blanca, heteronormada y de clase media. Por medio del uso de referentes visuales de sujetos/as latinoamericano/as y de sonoridades propias de las clases populares, Guerrilla Marika instaló la necesidad de descentrar las identidades hegemónicas, incluso las que han pactado con las políticas neoliberales al interior de las comunidades LGBTIQ+. Así, a través de su acción corporal visibilizan la existencia de “identidades no hegemónicas”, tanto en el plano racial como de género, que se posicionan “políticamente desde el arte” (Magne) y la fiesta.



**Guerrilla Marika en 16°
Carnaval de La Legua.**

18 de diciembre de 2020.
Fotografía: Carlos Melo Iturriaga.

Feminismos Prefigurativos y la ética artística de la colaboración: No+ Rach

El término política prefigurativa se refiere a una orientación técnica basada en la premisa de que los objetivos políticos que logra un movimiento social son fundamentales, formado por los medios que emplea y, por lo tanto, deben hacer todo lo posible por elegir medios que encarnan o “prefigurán” el tipo de sociedad que quieren crear. Los movimientos sociales prefigurativos, en lugar de apoderarse de las estructuras de poder existentes e implementar un cambio revolucionario en nombre de las masas, sindicatos o partidos políticos para impulsar las reformas dentro del sistema existente, desarrollan un enfoque que busca crear una nueva sociedad “en el caparazón de lo viejo” (Leach, 2013 p.1). Esto se

logra desarrollando instituciones contrahegemónicas y modos de interacción que encarnan la transformación deseada. En este sentido, una estrategia prefigurativa se basa en el principio de acción directa, de implementar directamente los cambios que se buscan, en lugar de pedir a otros que los hagan.

Lin, Pykett, Flanagan y Chávez (2016) plantean una reimaginación de la política prefigurativa, desarrollando tres elementos centrales del feminismo: relacionalidad, autodeterminación e interseccionalidad. Siguiendo el principio feminista de "lo personal es político", las autoras plantean que las dimensiones relacionales de acción colectiva (amistades, desacuerdos, creación de confianza y, en general, cómo las personas se relacionan entre sí) son necesarios para sus propias posibilidades políticas.

Siguiendo esta línea de pensamiento, ellas proponen que muchas veces se puede observar el trabajo transformador que ocurre en espacios relacionales temporales como vitales para pasar de los márgenes al centro de los valores, narrativas, reclamos y demandas que son la sustancia de la liberación. En su experiencia de participación en la acción colectiva, proponen que los tipos de espacios y las relaciones que los participantes crean, como parte de la práctica de actualizar sus compromisos políticos, prefiguran el tipo de personas, relaciones y sociedad a la que aspiran. Las personas se reúnen en torno a cuestiones que afectan sus vidas y basan su organización en una política que, en esencia, se centra en (re) reclamar su propia humanidad

y su derecho a la autodeterminación. (Lin, Pykett, Flanagan, y Chávez, 2016).

Dentro de estas performance prefigurativas se encuentra *No+*, de Rach, que fue una acción de la Red de Actrices de Chile realizada el 8 de marzo 2021 en el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer. La Red de Actrices de Chile es una colectiva feminista y autónoma que se reúne por primera vez en 2018 y que actualmente cuenta con más de 400 inscritas, la gran mayoría artistas escénicas. Desde su nacimiento han realizado varias acciones, sobre todo en fechas emblemáticas del feminismo y también actividades solidarias autoconvocadas para colaborar con sus propias compañeras, como el “fondo solidario”, recaudación de dinero que fue en ayuda de activistas de RACH afectadas económicamente durante la pandemia y crisis sanitaria mundial enfrentada desde el año 2020.

La acción *No +* comienza como una marcha por Avenida General Bustamante con pancartas negras colgadas del cuello con consignas feministas como “Nos moviliza la urgencia”, que concluye en Plaza Dignidad, rayando en el suelo de la Alameda un “NO +” de gran tamaño en homenaje a la acción de Lotty Rosenfeld mencionada en el capítulo uno, en el contexto del grupo C.A.D.A. La acción es una alusión a la demanda *NO + violencia*, *No + precarización de la vida de mujeres* y disidencias, entre otras consignas.

Julia Kristeva, en *El futuro de la Revuelta*, sostiene que la revuelta es un espacio de reflexión, de cuestionamiento permanente, con un magnífico poder transformador para repensar y cambiar nuestro ser, nuestras conexiones y las formas en que configuramos nuestros lazos afectivos.



No + acción de RACH.

8 de marzo de 2021.
Fotografía: Azlim Vega.

Además, la revuelta tiene un enorme potencial como acción en la esfera pública, donde la escritura y el arte nos invitan a recordar, a rememorar desde el propio conflicto para crear otras formas posibles. En sí misma, la rebelión es un ejercicio de libertad. Esta revuelta se presenta como el potencial para la multiplicación de lo simbólico, desde este despertar, además de generar una crítica al modelo económico y la democracia representativa. Como subrayan Fernández y Moreno (2019): “Es una invitación a crear un vínculo diferente entre nosotros y con la reproducción de la vida”. (p.8). En el caso chileno, el activismo artístico feminista, permitió la creación de un espacio simbólico y concreto de diálogo entre la ciudadanía y el espacio público. En esta expresión de participación ciudadana, el arte confrontó los problemas de las desigualdades expresados a través del propio cuerpo manifestante.

BAILA CAPUCHA BAILA

Intervenciones de danza urbana en el espacio público con capuchas rojas de distintas confecciones utilizadas en forma de protesta y homenaje a la primera línea durante el estallido social de 2019. Rojo y negro colores de la colectiva. Se mantiene el anonimato a través de la capucha.

Creadores/as

Colectiva Baila Capucha Baila

Palabras clave

- Anonimato
- Antipatriarcal
- Cuerpo
- Danza urbana
- Derechos Humanos
- Derechos reproductivos
- Espacio público
- Estallido Social
- Feminismo
- Mujeres

Contexto de producción y ejecución

Colectivo que nace en primavera de 2019 en el marco del estallido social. Comienzan a juntarse mujeres y realizan intervenciones en distintas instancias. Siguen activas al 2022.

Referencias estéticas

Capuchas
Guerrillas latinoamericanas
Bailes andinos
Influencia andina
Diabladas

Demanda política asociada

Feminismos
Derechos reproductivos
No más violencia
En contra de los estereotipos de belleza
En contra del patriarcado

Ejecutantes

Mujeres y disidencias.



Pasacalle en el que participa la Colectiva Baila Capucha Baila.

Ciudad de Valparaíso.

Fotografía: Felipe Marín Araya. Instagram: @angulos_dispersos

GUERRILLA MARIKA

Comparsa disidente, recorren marchas, festivales y poblaciones con danza y música. Se acompañan en algunas ocasiones de bronces. Repertorio música popular, pop y de influencia andina.

Performance en espacio público.

Creadores/as

Colectivo Guerrilla Marika.

Palabras clave

- Andino
- Carnaval
- Cuerpo
- Danza
- Disidencias
- Emociones
- Género
- LGTBIQ+
- Resistencia

Ejecutantes

Luis Contreras Suárez, Wincy Oyarce, La Miguel, Ariel, Juantaístico "Araceli", Sergio Jofré, Carlos Cortés Gallardo, Dan Enríquez, Cesar Cisternas, entre otros. (Registro Contracultural, 2022)

Demanda política asociada

Feminismos
 Visibilización de identidades no hegemónicas
 Género
 Disidencias sexuales
 Lucha y memoria
 Resistencia en poblaciones

Contexto de producción y ejecución

Comienzan el 2019 en el marco del Estallido Social. Se describen como "una comparsa/guerrilla de cuerpos marikas, de hocicos pintados, de ojos llenos de fuego y sensualidad prohibida". Agregan: "No somos colas de revista, somos ese gen mal mirado". Sobre su identidad como colectivo, señalan: "Nuestra carne kiltra, morena, sudaca, andina, indígena, marcha alzando y quemando banderas. Porque nuestro tesoro colipato, travesti y marginal es un estado puro, silenciado. Somos un virus, una pandemia rosa y nuestro ataque será un carnaval liberado". (Elige Cultura, 2022).

Referencias estéticas

Hija de Perra
 Las yeguas del Apocalipsis
 Influencia Andina
 Carnaval
 Grotresco
 Pop
 Música popular

Guerrilla Marika en 16º Carnaval de La Legua.

18 de diciembre de 2020. Fotografías: Carlos Melo Iturriaga.



UN VIOLADOR EN TU CAMINO

Performance de multitud, ejecutada por mujeres y disidencias en distintas manifestaciones durante el Estallido Social, luego se realiza en diversas partes del mundo. Las participantes vendadas de los ojos cantan la canción "Un violador en tu camino", realizando una coreografía grupal.

Creadores/as

Colectivo Las Tesis

Lea Cáceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Daffne Valdés. (Valparaíso).

Palabras clave

- Artivismo
- Cuerpo
- Emoción
- Espacio público
- Estado opresor
- Disidencias
- Feminismo
- Mujeres
- Patriarcado
- Violencia de género

Ejecutantes

Mujeres y disidencias de diversas localidades del mundo.

Contexto de producción y ejecución

Performance creada en el marco del Estallido Social Chileno, presentada primeramente en Valparaíso el 20 de noviembre de 2019 y luego en Santiago el 25 de noviembre de 2019, en el marco del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, ejecutada por 2000 personas.

Referencias estéticas

Flash mob

Coreografía grupal

Himno Feminista

Demanda política asociada

Feminismos

Violencia de género

Derechos Humanos



Performance de Las Tesis.
Santiago, Chile.
Fotografía: Luis Lobos.

NO + (RACH)

Acción realizada el 8 de marzo de 2021. Marcha por Avenida General Bustamante con pancartas negras colgadas del cuello con consignas feministas como "Nos moviliza la urgencia", que concluye en Plaza Dignidad, pintando en el suelo de la Alameda un "NO +" de gran tamaño en Homenaje a Lotty Rosenfeld y alusión a NO + violencia, No + precarización de la vida de mujeres y disidencias, entre otras consignas.

Creadores/as

Red de Actrices de Chile, agrupación independiente y feminista de artistas escénicas del teatro.

Palabras clave

- Artivismo
- Cuerpo colectivo
- Feminismo
- Género
- Memorias
- Violencia de género

Ejecutantes

Red de Actrices de Chile, agrupación independiente y feminista de artistas escénicas del teatro.

Contexto de producción y ejecución

Día Internacional de la Mujer, 8 de marzo 2021.

Referencias estéticas

Lotty Rosenfeld y su acción NO +
Movimiento feminista de los años 80 en Chile.
Memorias.

Demanda política asociada

Feminismos
Precarización de la vida
Violencia contra las mujeres
Derechos reproductivos

"No + acción" de RACH.
8 de marzo de 2021.

Fotografía: Archivo de RACH (Red de Actrices de Chile).



YEGUADA LATINOAMERICANA

Funcionamiento desde 2017. Poseen más de 15 performances diferentes. Entre ellas: "Escudo de armas" (2018) y "Estado de Rebeldía" (2019). Las performers en el espacio público utilizan una Cola de Yegua como prótesis contra-sexual. Realizan acciones performativas, foto performance y video performance.

Creadores/as

Creado y dirigido por la artista Cheril Linett.

Palabras clave

- Anticolonialismo
- Antipatriarcal
- Artivismo
- Cuerpo
- Disidencia
- Emoción
- Espacio Público
- Estallido Social
- Feminismo
- Género
- Performance
- Rebeldía
- Resistencia
- Violencia político estatal

Ejecutantes

Mujeres y disidencias.

Contexto de producción y ejecución

Derivan de la performance realizada en la marcha "El orgullo de ser tu mism@" el año 2017 en Santiago de Chile. En 2018 se presenta la performance "Bandas de guerra" que da inicio a la Yeguada Latinoamericana.

Referencias estéticas

Cuerpo como protesta.
Distancia de soportes tradicionales de movilización social.
Performance y acción directa.
Vertientes estética trans-especie y fúnebre.

Demanda política asociada

Feminismos
Contra régimen patriarcal
Anti Colonialista
Violencia contra mujeres y disidencias



Estado de rebeldía III / Yeguada Latinoamericana
de Cheril Linett, 25 de octubre de 2019.
Fotografía: Juan Pablo Miranda.

Los Diablos Rojos de Víctor Jara.
Fotografía: Claudia Pool Oviedo.

Hacia una Pedagogía de las Memorias y la Esperanza: la dimensión pedagógica del activismo artístico

Capítulo V

Este libro tuvo su origen en la enriquecedora experiencia que tuvimos las investigadoras de cursar durante los años 2020 y 2021 el *Diploma de Extensión Memorias, movimientos sociales y producción artístico-cultural en Chile y el Cono Sur*, impartido por la Universidad de Chile y en nuestra participación desde distintos frentes, en los movimientos sociales que se han sucedido en Chile en las últimas décadas. Desde su origen, fue diseñado con un objetivo pedagógico: servir de punto de partida para futuras investigaciones relativas al activismo artístico. En nuestra investigación, situada en el periodo 2010-2020, nos encontramos con una cantidad extraordinaria de grupos, colectivos y artistas que han producido acciones de alta calidad y profundidad, pero que muchas veces han sido invisibilizadas. Sabemos que muchos grupos y colectivos han quedado fuera de esta edición. Sin embargo, esperamos que este trabajo sea un aporte a la visibilización del activismo artístico en Chile, y a la vez, una invitación a las y los estudiantes, investigadoras e investigadores para profundizar en las acciones y colectivos presentados en este libro, además de un punto de partida para trabajar en nuevos casos de estudios.

Esta investigación planteó en su introducción dos hipótesis basadas en la premisa de que el estallido social de octubre fue acompañado de un estallido cultural, donde las artes en todas sus dimensiones fueron instrumentos claves como nuevas formas de acción colectiva (Bronfman, 2022). La primera hipótesis esbozó que este movimiento de activismo artístico se venía

gestando por lo menos desde una década antes al estallido de 2019, a través de diferentes movimientos sociales movilizados por sus ejes fundamentales de demandas sociales: Derechos Humanos, educación, feminismos, entre otros. Para comprobar esta hipótesis, esta investigación presentó y analizó 16 casos de estudio correspondientes a tres ejes de demandas en relación con la performance y el activismo artístico utilizando los conceptos de *Memoria*, *Liminalidad* y *Prefiguración*. Estos conceptos utilizados como herramienta metodológica han permitido problematizar los casos de estudio en sus contextos de creación, generando un diálogo con las acciones y sus participantes.

La investigación concluye que estas expresiones no sólo están vinculadas entre sí, sino que fueron generando un movimiento cultural interconectado como se expresa claramente en los ejemplos estudiados que enlazan directamente, por ejemplo, el movimiento estudiantil y el movimiento feminista. Este libro exploró la hipótesis sobre la función artística, política y pedagógica del activismo artístico en el período 2010-2020.

Podemos encontrar evidencia consistente sobre la función pedagógica del activismo artístico en los tres grupos de demandas estudiados. Por ejemplo, en el capítulo dos: *Performance, Memorias y Derechos Humanos* se ha demostrado cómo, desde los años 80, tanto la performance como el activismo artístico han tenido la función de educar sobre Derechos Humanos y, por tanto, fomentar la transmisión de conocimientos en un

contexto no formal, sobre contenidos y espacios conceptuales donde la educación formal ha dejado grandes vacíos. De la misma forma se hace evidente constatar que una performance, con el impacto mediático logrado por *Las Tesis*, por ejemplo, ha dejado una huella estética, política y pedagógica muy relevante en relación con la educación de género, porque logró a través de la experiencia de la acción colectiva llegar a instalar temas de género que la educación formal ha tardado años en incluir, dejando en evidencia cómo la educación formal va dando pasos mucho más lentos dentro de los contextos institucionales. Desde el movimiento estudiantil el activismo artístico no sólo ayudó a visibilizar el movimiento, sino que puso en la discusión pública temas profundos y estructurales como la educación pública, gratuita y de calidad.

El aspecto pedagógico de la *performance* y el activismo artístico va más allá de los contenidos, ya que abarca también acciones y habilidades. Para reflexionar sobre este punto consideraremos la propuesta ética y filosófica de *La Pedagogía de la Esperanza*, uno de los textos más relevantes del pedagogo y filósofo brasileño Paulo Freire, conocido por ser el teórico impulsor de la educación popular en Latinoamérica. A grandes rasgos, la mirada de Freire pone al centro del problema de la educación el tema del poder y la opresión. Su tesis consiste en asumir el punto de vista del oprimido como aspecto determinante y central de todo quehacer educativo. En el libro *Pedagogía de la Esperanza* (1993), Freire retoma sus hipótesis, ideas y

propuestas planteadas en el libro *La Pedagogía de la opresión*, publicado en 1970 a la luz de su más rica y dinámica experiencia en educación durante 22 años. Para el autor, las premisas básicas de *La Pedagogía del oprimido* no han dejado de tener vigencia, por el contrario, deben actualizarse y profundizarse para satisfacer la necesidad de una educación al servicio de la liberación del sujeto, idea sobre la que está centrada toda su teoría pedagógica. Freire nos habla de la importancia de la utopía y la esperanza en un mundo que perpetúa el sistema bancario, a través de la educación. Entre otras cosas, valora la solidaridad dentro de las comunidades, a pesar de que la desesperación parece reinar en los contextos latinoamericanos marginales. Sin embargo, para él la esperanza no basta por sí sola, es importante señalarla en una relación pragmática con la realidad. Por eso no hay esperanza en la pura expectativa, lo que se necesita es acción. Freire propone una retórica que incluye la dinámica experiencial-teoría y crítica práctica-transformadora, siempre desde una mirada crítica. Por tanto, la esperanza sólo tiene sentido cuando va acompañada de un elemento transformador. “Mi esperanza es necesaria pero no suficiente” (Freire, 1993 p.24), por el contrario, dice, la fe sola es considerada ingenua, y más que eso, una de las razones fundamentales para caer en la desesperación. Para él, el acto de educar y ser educado sigue siendo un acto político y no sólo pedagógico.

Es importante resaltar que la pedagogía liberadora de Paulo Freire (1970) es un notable intento de incluir las memorias de las y los vencidos en la pedagogía y la cultura, convirtiéndola

en el eje de su propuesta educativa. La pedagogía de Freire trata de situarse en la situación extrema del oprimido como punto de partida, acogiéndolo con seriedad, para una posterior toma de conciencia y comprensión crítica de la realidad. Esta idea la expresa claramente el autor cuando cuestiona: “¿Quién mejor que los oprimidos estará preparado para comprender el significado terrible de una sociedad opresora?” (p. 59). Bajo esta mirada, la performance es una respuesta a este sentido de opresión. Por ejemplo, en el caso del movimiento estudiantil, ¿quién mejor que las y los estudiantes estarán preparados para comprender el significado terrible de un sistema educativo monetizado? La *performance*, como forma de protesta y acción política, permite subvertir la posición de los oprimidos. Así, el carnaval y la fiesta revigorizan la perspectiva de las víctimas y subvierten la idea de perdidos y vencidos. Es una victoria simbólica sobre la opresión y la invisibilidad política.

En relación con la *Pedagogía de la Esperanza*, Le Grange (2011) plantea que existe una relación dialéctica entre la esperanza y la desesperanza. Una pedagogía de la esperanza, explica el autor, podría ser vista como un “proceso orgánico que ocurre en la miríada de espacios donde las personas interactúan y sus identidades se (per)forman” (p. 188). Para Freire, la esencia de la *Pedagogía de la Esperanza* es la necesidad ontológica de anclarse en la práctica. Como necesidad ontológica, la esperanza necesita de la práctica para convertirse en historia concreta. Por eso no hay esperanza en la pura expectativa, lo que se necesita es acción.

Aquí es donde la *performance* en tanto el *arte de la acción* conquista el ámbito de la educación no formal permeando el espacio público al configurar una *Pedagogía de la memoria y la esperanza*. La *performance* en el espacio público redime, visibiliza, educa en el sentido amplio y liberador planteado por Freire, sale de los espacios institucionales: escuelas, liceos, universidades, para recuperar la calle y reivindicar *lo público* por sobre *lo privado*, fomenta la generación de comunidades donde se enfatiza la fuerza del colectivo y llena vacíos educativos en el ámbito de la educación ciudadana, conquistando espacios materiales y simbólicos que la educación formal está ganando lentamente.

En esta línea de pensamiento, Gómez (2012) nos habla de la necesidad de una *pedagogía de la memoria*, que incluya las memorias de las víctimas de las violaciones a los Derechos Humanos producidas en el curso de la historia. Su trabajo establece conexiones entre filosofía de la historia de Walter Benjamin y la pedagogía de Freire, lo que resulta especialmente útil para analizar *Performance* y política. La historia de la *performance* en Chile en el período 2010-2020 desarrolla una *pedagogía de la memoria*, asumiendo la herencia de la negación y el dolor almacenado en la historia para redirigir las sociedades hacia la realización de sus posibilidades más utópicas. Como bien lo expresa Hanna Arendt (1993) en *La Condición Humana*, todo progreso real que la educación persigue en la sociedad debe incluir también el fracaso y el dolor de las antiguas generaciones, para reavivar la esperanza de los oprimidos.

La segunda hipótesis de este libro, propone que el activismo artístico en Chile en el período estudiado (2010-2020) se erige como una forma de ejercer la ciudadanía y fortalecer la diversidad de identidades culturales. Como se desarrolló principalmente en el capítulo tres y cuatro, el activismo artístico chileno de hoy es expresión directa de la participación ciudadana, a diferencia de otros momentos históricos, porque ya no es sólo el artista quien aporta con su trabajo a los movimientos sociales y de protesta (como es el caso de la escena avanzada en los años 80): durante el período estudiado fueron las y los propios ciudadanos quienes utilizaron la expresión artística como forma de participación política.

Desde la perspectiva de la educación ciudadana (Gil-Jaurena et al. 2015) existe una interrelación directa entre el ejercicio de la ciudadanía activa (Davies y Evans 2002; Ross 2007) y el concepto de participación. Una ciudadanía activa pasa por la recuperación del espacio político (Alguacil, 2008), lo que implica una reconceptualización de lo que constituye la esfera pública, así como modelos alternativos de participación que van más allá de la representatividad de las formas tradicionales. La participación ciudadana implica aspectos como la evolución radical de los patrones y la aparición de nuevas tendencias en la participación ciudadana (Osler y Starkey 2018; Davies y Evans 2002; Sant 2019; Arthur et al. 2008). Este considera la evolución de los espacios de participación y formas de expresión; el estudio del papel de la sociedad virtual y los límites de las nuevas tecnologías; redes en

la ocupación de nuevos espacios y la creación de nuevos lenguajes de participación como las artes.

La forma en que aprendemos a practicar la ciudadanía activa también ha evolucionado. Freire dijo que aprendemos y enseñamos democracia ‘ejerciéndola’ (1999, p.99), enfatizando la idea de que los individuos aprenden a participar participando (Pateman, 2012, p10). La relación entre el aprendizaje y los movimientos sociales ha sido estudiada desde diferentes enfoques, como la pedagogía crítica, la pedagogía pública y la educación continua (Ollis y Hamel-Green, 2015). Sin embargo, mientras que en el campo de la educación formal el foco suele estar en la educación ciudadana (Schugurensky, 2006, 2010; Schulz et al. 2016), los estudios sobre programas educativos que se centran en los movimientos sociales pueden clasificarse en dos grandes grupos no relacionados (Niesz, Korora, Walkuski y Foot 2018). Por un lado, se explora la influencia de los movimientos sociales en la educación formal, con diferentes enfoques metodológicos y muy poca conexión entre ellos (Arias-Cardona y Alvarado, 2015; De Sousa Santos, 2007). Por otro lado, existen varios estudios sobre el aprendizaje en los movimientos sociales, en su mayoría insertos en el campo de la educación de adultos y que forman un cuerpo de conocimiento interrelacionado y en expansión (Valero, 2003). Sin embargo, son muy pocos los trabajos que plantean una idea de complementariedad o que tienen un doble enfoque, donde la educación ciudadana conduce al activismo y se observa el activismo como un proceso educativo (Davies et al.

2014). Este libro ha querido ser un aporte en esa dirección. Finalmente, es la simultaneidad cognitiva y emocional del arte lo que potencia la resignificación de las memorias como un espacio de lucha que, desde el presente, se vuelve trascendente visionando con convicción una profunda necesidad de cambio para la construcción de nuestro futuro.

Las performances en el espacio público han funcionado como un vehículo para resaltar y reelaborar en sus participantes y públicos memorias sobre la violencia política estatal en Chile y Latinoamérica, cumpliendo además con el objetivo de desprivatización de las memorias traumáticas, involucrando a todo el entorno social del daño. Estos casos son relevantes para “dar testimonios en un proceso vivo, una acción, un evento que se desarrolla en tiempo real, en presencia de personas que escuchan y se vuelven partícipes y copropietarios del evento traumático” (Taylor, 2015, p. 246). Las posibilidades de encarnar las demandas han permitido enfatizar otro tipo de transmisión de saberes y resistencias a través de repertorios de acción en el espacio público, entendido como la “acción conjunta que es desplegada por los actores sociales como estrategia para la consecución de intereses compartidos” (Aguilera, 2014, p.53). En este proceso, los acontecimientos de performance toman un rol protagónico, permitiendo la generación de comunidades no necesariamente ligadas a instituciones y de carácter horizontal en su manera de organizarse, capaces de prefigurar futuros más justos y colaborativos. Explorar los trabajos de colectivos y artistas, así como dialogar con las ideas

de teóricos como Taylor, Diéguez, Butler y Freire nos ha permitido reflexionar sobre el profundo potencial pedagógico del arte y la performance para acceder a espacios de memorias que muchas veces han sido negados por la pedagogía tradicional.

Esta experiencia artística que sucede en el espacio público, fuera de las esferas formales de la educación, incluye una dimensión cognitiva y emocional que nos permite acceder al trauma de una manera compleja y profunda, generando espacios de esperanza para la sanación colectiva. Como hemos visto en este recorrido, el activismo artístico en Chile ha sido una tremenda fuerza prefigurativa, que ha imaginado los cambios mucho antes de que estos se manifestaran en la escena política.

Vivimos una época de crisis: climática, sanitaria, económica, bélica. Un tiempo donde el cambio parece urgente. Este libro ha sido una invitación a mirar el arte y la performance en su poderosa fuerza transformadora y visionaria. Arte que incomoda, que hace preguntas, que no es servil al “status quo”, sino por el contrario, demanda cambios. Los últimos acontecimientos políticos en Chile han dejado instaladas muchas preguntas. Después de la revuelta, un silencio. Tomemos este momento para reflexionar. Es el momento de codificar los mensajes que nos dejó la extraordinaria revolución cultural que vivimos durante la revuelta. Es el momento de recordar, de analizar, de entender, de discutir, de preguntarse: ¿qué decían los grafitis, los carteles, los cantos? Toda esa fuerza de cambio, aplacada por el miedo a la

muerte que trajo la pandemia, en un repliegue obligado. Pasamos de lo público a lo privado. De la conquista del espacio público al aislamiento. Este libro sobre la reapropiación de la calle por parte de ciudadanía fue escrito entre abril de 2020 y noviembre de 2022, en el encierro de la pandemia.

Cada acción y colectivo que hemos analizado ha explorado en las demandas de las necesidades, angustias y opresiones de sus propias interseccionalidades, sus identidades complejas, su historia. También ha atravesado las nuestras. La precariedad y el agotamiento con que debemos trabajar las mujeres, investigadoras, artistas y madres latinoamericanas. Cada performance, acción, colectivo y artista que investigamos nos ha develado una profundidad maravillosa y dolorosa a la vez. El silenciamiento, la política del olvido, de exclusión, de violencia lenta, permanente e histórica silenciadas por generaciones. Invitamos a investigar, a abrir puertas, a hacer preguntas, a enfrentar el miedo a lo diferente, a lo nuevo, a lo doloroso. Hoy más que nunca lo “personal es político” y lo político es personal.

Bibliografía

Aguilera, O. (2014). *Generaciones: Movimientos juveniles, políticas de la identidad y disputas por la visibilidad en el Chile neoliberal*. CLACSO. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/137550/Generaciones.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Aguilera, O. y Álvarez, J. (2015). El ciclo de movilización en Chile 2005-2012: Fundamentos y proyecciones de una politización. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (29), 125-145. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2015.n29-07>

Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, 331-350.

Albacan, A. *Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities*, in « Revista Brasileira de Estudos da Presença », n.4, 2014, p. 8-17.

Alcoff, L., & Potter, E. (1993). *Introducción: When feminisms intersect epistemology*. Routledge.

Alguacil, J. (2008). Espacio público y espacio político: La ciudad como el lugar para las estrategias de participación. *Polis*, 7(20), 199-223.

- Álvarez, S. L., y Navarrete, A. B. (2019). Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016. *Revista Estudios Feministas*, 27.
- Arendt, H., Cruz, M., & Novales, R. G. (1993). *La condición humana* (Vol. 306) Paidós.
- Arendt, Hannah. 1998. *The Human Condition*. Introduction by Margaret Canovan. University of Chicago Press.
- Arias-Cardona, A. M., & Alvarado, S. V. (2015). Jóvenes y política: de la participación formal a la movilización informal. *RLCSNJ*, 13(2).
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Artés, P. (2020). Proyecto Irán #3037: la ficción como posibilidad para mirar un archivo insoportable. *Argus-aArtes & Humanidades*, IX (35) ,ISSN 1853 9904. <https://www.argus-a.com/publicacion/1458-proyecto-iran-3037-la-ficcion-como-posibilidad-para-mirar-un-archivo-insoportable.html>
- Arthur, J., Davies, I., y Hahn, C. (Eds.). (2008). *Sage handbook of education for citizenship and democracy*. Sage.
- Bala, S. (2013). The entangled vocabulary of performance. *Rupkatha journal on interdisciplinary studies in Humanities*, 5(2), 12-21.

- Balme, C. B. (2014). *The theatrical public sphere*. Cambridge University Press.
- Barría, M. (2019). Dramaturgia: genealogías de una categoría, estatuto de un concepto, *Aisthesis*, (65), 153-167. <http://revista.aisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/1855/1897>
- Barrientos, P. y Ilabaca, T. (2016). El incómodo lugar de la educación pública en el sistema educacional chileno. Análisis sociohistórico del proceso de decaimiento de la educación pública chilena. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (México), XLVI(4), 97-130. ISSN: 0185-1284. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27049500005>
- Benavente Leiva, J. P. (2017). *De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile*. [Tesis de Magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio Universidad Católica de Chile: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21338>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bleeker, M., Sherman, J. F., y Nedelkopoulou, E. (Eds.). (2015). *Performance and Phenomenology: Traditions and transformations*. Routledge.

- Bogad, L. (2016). *Tactical performance: Serious play and social movements*. Routledge.
- Burger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Routledge
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Editorial Paidós.
- Butler, J., y Mayer, M. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Editorial Paidós.
- Bronfman, P. (2022), 'Performing art as a new form of youth participation and engagement in politics: The case of Chilean's social outburst', *Citizenship Teaching & Learning*, 17:3, pp. 381–97, https://doi.org/10.1386/ctl_00099_1
- Carvajal, F. (2011). *Yeguas*. En: Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70' y 80' en Chile. LOM Ediciones.

Caroca Soto, P., Cartes, C., Davies, T. P., Olivari, J., Rica, S., y Vogt-Geisse, K. (2020). The anatomy of the 2019 Chilean social unrest. *Chaos: An Interdisciplinary Journal of Nonlinear Science*, 30(7), 073129.

Choi, M. (2016). A concept analysis of digital citizenship for democratic citizenship education in the internet age. *Theory & research in social education*, 44(4), 565-607.

Cobo, R. (2009). "Otro recorrido por las ciencias sociales: género y teoría crítica". In: Aparicio, Marta; Leyra, Begoña; ORTEGA, Rosario (Eds.). *Cuadernos de género: Políticas y acciones de género*. Universidad Complutense. p. 11-36.

Contreras Lorenzini, María José. (2014). #quererNOver: sobre la performatividad colectiva de la memoria". *Boletín Onteaiken*, (9), 42-49. <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin18/5.pdf>

Contreras, G. y Navia, P. (2011). *Participación Electoral en Chile, 1988-2010. ¿Quiénes votan, quiénes han dejado de votar y quiénes nunca votaron?*. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-093/325>

Conversatorio "Disidencias en el arte desde el espacio público: Un acto de lucha y memoria" (Mes de la Historia LGBT). <https://eligecultura.gob.cl/events/11252/>

- Cortés Rojas, I. (2021). De la protesta a la fiesta: la performatividad de los colectivos de danzas y músicas andinas en Chile posdictatorial. *Literatura y lingüística*, (44), 113-139.
- Chornik, K. (2019). Voces de la Rebeldía and Los Diablos Rojos de Víctor Jara: Remembering Chile's Violent Past through Music and Dance. *Filigrane—Musique, esthétique, sciences, société*, 23.
- Crenshaw, K. W. (2017). *On intersectionality: Essential writings*. The New Press.
- Cuadro, M.(2016). Las relaciones en el Golfo después de la “Primavera Árabe” y su impacto en la región. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 11(2),111-135. ISSN: 1909-3063. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=92746462006>
- Cubillos, C. C. (2021). Estéticas desobedientes: género y raza en la Yeguada Latinoamericana. *Lecturas sobre las Artes Visuales chilenas recientes*, p.16-26. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2022/01/lecturas-sobre-las-artes-visuales-chilenas-recientes.pdf#page=21>
- Davies, I., Grammes, T., y Kuno, H. (2017). Citizenship education and character education. *JSSE-Journal of Social Science Education*.

- Davies, I., y Evans, M. (2002). Encouraging active citizenship. *Educational Review*, 54(1), 69-78.
- Davies, I., Evans, M., & Peterson, A. (2014). Civic activism, engagement and education: issues and trends. *Journal of Social Science Education*.
- De Sousa Santos, B. (2007). El foro social mundial y el auto-aprendizaje: La Universidad Popular de los Movimientos Sociales. *Theomai*, (15), 101-106.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Editorial Galerna.
- De la Fuente, A. (2018) *El Cuerpo en acción: arte y protesta durante la dictadura militar en Chile*. ECFRASIS. Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea. En: <https://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>
- De Micheli, M. (1988). *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Colección Socialismo y Libertad. Libro 188.
- Diéguez, I.(2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones: Documenta Escénica.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas A.C., Paso de Gato.

Donoso, A. (2020). Movimiento estudiantil chileno de 2011 y la lógica educacional detrás de su crítica al neoliberalismo. *Educação e Pesquisa* 46. <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046>

Esposito Veloso, F. V. (2022). *Cuerpas en revuelta: Danzando para narrarnos. Aproximaciones feministas en torno a la protesta social en Chile*. [Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Universidad de Chile.]. Repositorio académico Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/185395>

Faúndez, T. (2008). *Alberto Kurapel: Una "Neo" Vanguardia Latinoamericana*. [Tesis para optar al Título de Actriz. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teatro]. Repositorio académico Universidad de Chile. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101685/ar-faundez_t.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Feld, C. V. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Cuadernos del IDES*. N°32.

Federici, S. (2004) *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.

Fernandez, R. y Moreno, C. (2019) *Feminismos en las revueltas in K. Araujo (ed.) Hillos tensados. Para leer el octubre chileno*, Usach, Santiago pp.273-298.

Fischer-Lichte, E. (2006). La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura. *Revista Investigación* (12 y 13) Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html>

Fischer-Lichte, E. (2011). *La Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Fischer-Lichte, E. (2016). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte*, (18), 79 - 100. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>

Fraser, M., Kember, S., & Lury, C. (2005). Inventive life: Approaches to the new vitalism. *Theory, Culture & Society*, 22(1), 1-14.

Friedman, D., y Holzman, L. (2014). Performing the world: The emergence of performance activism. *Performance studies in motion: International perspectives and practices in the twenty-first century*, 276-287.

Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Siglo xxi.

Freire, P. (1999). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Siglo XXI.

Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed* (MB Ramos, Trans.). Continuum.

Freire, P. (2021). *Pedagogy of hope: Reliving pedagogy of the oppressed*. Bloomsbury Publishing.

Foucault, M., Faubion, J. D, Feher, M., & Rabinow, P. (2000). *The essential works of Michel Foucault, 1954-1984*. Penguin.

Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Traducción de Mariano López Seoane. Eterna Cadencia Editora.

Garretón, A. (2011) Movilizaciones y movimiento social en la democratización política chilena. (pp.107-119). En *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*. Biblioteca Nueva.

Garretón, A. (2021). Introducción. Reflexiones sobre movimientos sociales, estallido y proceso constituyente. (pp. 15-34). En *Políticas y Movimientos Sociales en Chile. Antecedentes y proyecciones del estallido social de Octubre 2019*. LOM Ediciones.

Gil-Jaurena, I., López-Ronda, S., & Sánchez-Melero, H. (2015). Investigación sobre espacios de participación ciudadana: análisis y propuestas desde una perspectiva educativa. *Animation, territoires et pratiques socioculturelles (Revue ATPS)*, (8), 1-12.

- Godoy, L., Guerrero, E., & Ríos, M. (2003). ¿ Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura. *Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer*.
- Gómez, M. S. (2012). Pedagogía y memoria. Educar a partir del recuerdo de los vencidos. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 68(255).
- González, F., López, L. y Smith, B. (2016). *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Ediciones Metales Pesados.
- Graeber, D. (2002). The new anarchists. *New left review*, 13(6), 61-73.
- Grass, M. 2011. La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Gross, I. (2015). Por la vida: *Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Pasante en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. http://www.cedoc-museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf
- Guasch, A. (2000) *El arte último del siglo XX*. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial.

- Halart, S. (2019). Subjetividades feministas: repensar las relaciones entre feminismos y maternidades en Chile a través del arte y la historia del arte. *Diagos : Investigación y Sociedad. Reflexiones Desde La Historia y La Historia Del Arte*.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.
- Haugerud, A. (2013). *No billionaire left behind: Satirical activism in America*. Stanford University Press.
- Henríquez, T. (2019). *Irán #3037. Violencia político sexual en dictadura*. Texto facilitado por la directora Patricia Artés.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-350-557-413-1.
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España Editores.
- Jelinek, Alana (2013) *This Is Not Art: Activism and Other 'Not-Art'*, Tauris.
- Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

- Lagos, T. (2011). *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Los marcos sociales de la memoria oficial*. [Tesis para optar al título de Sociología, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile: https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/106327/cs-lagos_t.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Lamadrid, S., y Benitt, A. (2019). Cronología del movimiento feminista en Chile 2006 – 2016. *Revista de Estudios Feministas*, 27(3), pp. 1 – 15. <https://www.scielo.br/j/ref/a/mS3cXBshWzc4BDRZYVdfsxw/?format=pdf&lang=es>
- Leach, D. K. (2013). Prefigurative politics. *The Wiley-Blackwell encyclopedia of social and political movements*, 1004-1006.
- Le Grange, L. (2011) 'A pedagogy of hope after Paulo Freire'. *South African Journal of Higher Education*, 25 (1), 183–9. <https://doi.org/10.10520/EJC37662>.
- Lippard, Lucy R. (1984) 'Trojan Horses: Activist Art and Power', in Wallis, Brian (ed.) *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art/ David R. Godine, Publisher. pp. 341–358.
- Lin, C. S., Pykett, A. A., Flanagan, C., & Chávez, K. R. (2016). Engendering the prefigurative: Feminist praxes that bridge a politics of prefigurement and survival. *Journal of Social and Political Psychology*, 4(1).

- Linett, C. y Concha, J (2018). “Banda de Guerra (manifiesto)”. *Vitrina Dystópica*. Disponible en: <http://dystopica.org/2018/02/07/yeguada-latinoamericana-banda-de-guerra-manifiesto/>
- Linett, C. (2020). Proyecto Yeguada Latinoamericana: Performance y feminismo disidente. *Cuadernos de teoría social*, 6(12), 86-106.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105–117.
- Lury, C., y Wakeford, N. (Eds.). (2012). *Inventive methods: The happening of the social*. Routledge.
- Lury, C., Fensham, R., Heller-Nicholas, A., Lammes, S., Lašt, A., Michael, M., & Uprichard, E. (Eds.). (2018). *Routledge handbook of interdisciplinary research methods*. Routledge
- Lutz, H. (2015). Intersectionality as method. *DiGeSt. Journal of Diversity and Gender Studies*, 2(1-2), 39-44.
- Maeckelbergh, M. (2011). Doing is believing: Prefiguration as strategic practice in the alterglobalization movement. *Social Movement Studies*, 10(01), 1-20.

- Manzano, C. (2014) *La Asamblea de la Civilidad. Movilización social contra la dictadura en los 80*. Colección Pasado Presente. Londres 38 espacio de memorias. Disponible en: https://www.londres38.cl/1934/articles-97495_recurso_1.pdf
- Martínez, B. (2020). *Danzar por la justicia: la protesta de las mujeres que bailaban La Cueca Sola durante la dictadura en Santiago de Chile (1978-1990)*. [Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178105>
- McKenzie, Jon McKenzie. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge.
- McKee, Yates (2016) *Art Strike: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, New York and London: Verso.
- Medalla Contreras, T. H., y Gallardo, M. (2019). Para una política de la insistencia: Trayectorias y desplazamientos de la cueca sola en Chile (1978-2019). *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (08), 192 -. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.292>

Méndez Navarrete, D. (2022). "Por todos los territorios ellas piden conciencia: Colectivo Cueca Sola y su lucha por las memorias (2013-2020). *REVUELTAS. Revista Chilena De Historia Social Popular*, (5), 74 - 99. <https://revistarevuel-tas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/view/78>

Miranda, L., Y Roque, B. (2019). El Mayo Estudiantil Feminista de 2018 en la Pontificia Universidad Católica de Chile. "La Revolución es Feminista". *En Activismos feministas jóvenes. Emergencias, Actrices y luchas en América Latina*. CLACSO.

Montealvo, J. (2012). Flash Mobs and Smart Mobs: A Study in Social Network Coordination and Mobilization. RAW Graduate Symposium University of Texas at Dallas. Disponible en: <https://utd-ir.tdl.org/bitstream/handle/10735.1/2404/AH-RAW12-311889.78.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Morales, R., & de Lourdes, D. (2021). *Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa: Cuerpo, performance y feminismo en las protestas sociales en Chile*. [Tesis para optar al grado de Licenciada en Sociología. Universidad de Valparaíso, Chile.] Repositorio académico Universidad de Valparaíso. <http://repositoriobibliotecas.uv.cl/handle/uvsc1/2604>

- Moulian, Tomás. (1997). *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. (Tercera ed.). Paidós.
- Mouffe, Chantal. 2005. *On the Political*. Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2009. *The Democratic Paradox*. Verso.
- Moscoso, G. (2021). *No hay canto más valiente que tu prueba/ Guillermo Moscoso*. Web Registro Contracultural. Recuperado de: <https://registrocontracultural.cl/no-hay-canto-mas-valiente-que-tu-prueba-guillermo-moscoso/>
- Nicholson, J. (2005). Flash! Mobs in the Age of Mobile Connectivity. *Fibreculture Journal*. Issue 6. https://www.researchgate.net/publication/26490729_Flash_Mobs_in_the_Age_of_Mobile_Connectivity
- Nicholson, H. (2011). Applied drama/theatre/performance. In *Key concepts in theatre/drama education* (pp. 241-245). Brill.
- Niesz, T., Korora, A. M., Walkuski, C. B., & Foot, R. E. (2018). Social movements and educational research: Toward a united field of scholarship. *Teachers College Record*, 120(3), 1-41.

Núñez Valdes, I. (2017). *La danza de la memoria en los diablos rojos de Víctor Jara* [Tesis Doctoral, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Biblioteca digital UAHC: <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/4200>

Ollis, T., & Hamel-Green, M. (2015). Adult education and radical habitus in an environmental campaign: Learning in the coal seam gas protests in Australia. *Australian journal of adult learning*, 55(2), 202-219.

Osler, A., y Starkey, H. (2010). *Teachers and Human Rights Education*. Trentham Books Ltd. Westview House 734 London Road, Oakhill, Stoke-on-Trent, Staffordshire, ST4 5NP, UK.

Osler, A., y Starkey, H. (2018). Extending the theory and practice of education for cosmopolitan citizenship. *Educational Review*, 70(1), 31-40.

Osler, A., y Starkey, H. (2005). *Changing citizenship*. McGraw-Hill Education .

Páez Sandoval, C. (2019) "Performances y archivos feministas en Latinoamérica". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 39 : 41-49. Web. <http://istmo.denison.edu/n39/dossier/05.pdf>

Pateman, C. (2012). Participatory democracy revisited. *Perspectives on politics*, 10(1), 7-19.

Patuel, P. (2016). *El Arte actual*. Publicacions de la Universitat de València.

Paredes, J. P., y Valenzuela Fuentes, K. (2021). ¿No es la forma? La contribución político-cultural de las luchas estudiantiles a la emergencia del largo octubre chileno. *Última Década*, 28(54), 69–94. <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/UD/article/view/61493>

Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, (20), 191-210.

Pearson, M. (2017). *Site-specific performance*. Bloomsbury Publishing.

Ponce, C. (2013). *El flashmob: nueva forma de acción protestataria*. VII Congreso CEISAL. Porto. Disponible en: [https://www.academia.edu/4045783/Los flash mob y las nuevas formas de participaci%C3%B3n en el movimiento estudiantil chileno 2011](https://www.academia.edu/4045783/Los_flash_mob_y_las_nuevas_formas_de_participaci%C3%B3n_en_el_movimiento_estudiantil_chileno_2011)

Ponce, C. y Miranda, N. (2016). Redes de confianza online y flash mob: movilizados por la educación. *Revista Observatorio*. Special Dossier, pp. 151-175

- Ponce, C. (2017). Internet, nuevas formas de acción colectiva y subjetividades políticas: movilizaciones estudiantiles chilenas del 2011. *Revista Persona y Sociedad*. Vol XXXI, N°2, pp. 173-196.
- Proaño, L. (2020) Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015 – 2019. *Revista Artescena*, 9, pp. 1-21
- Puime, L. (2015) *Una lectura biopolítica sobre la intervención urbana “Los Diablos Rojos de Víctor Jara”*. Recuperado de: https://www.academia.edu/42196251/Resistir_Bailando_Una_lectura_biopol%C3%ADtica_sobre_la_intervenci%C3%B3n_urbana_Los_Diablos_Rojos_de_V%C3%ADctor_Jara
- Rai, S. M., Gluhovic, M., Jestrovic, S., y Saward, M. (Eds.). (2021). *The Oxford Handbook of Politics and Performance*. Oxford Handbooks.
- Ramazanoglu, C. & Holland, J. (2002). *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. Sage.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura de- mocrática*. Francisco Zegers Editor.

- Richard, N. (2002). “*La crítica de la memoria*”. Cuadernos De Literatura, 8(15), 187-193. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8000>
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones*. Ediciones Metales Pesados.
- Richard, N. (2010). “La retórica del consenso y los estallidos de la memoria”. En *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Colección Huellas. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2018). La insurgencia feminista de mayo de 2018. En Faride Zerán (ed.), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado* (pp. 115- 126). Editorial LOM.
- Richard, N. (2021) *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. CLACSO.
- Ross, A. (2007). Multiple identities and education for active citizenship. *British Journal of Educational Studies*, 55(3), 286-303.
- Sant, E. (2019). Democratic education: a theoretical review (2006–2017). *Review of Educational Research*, 89(5), 655-696

- Sánchez Melero, H., y Gil Jaurena, I. (2015). Análisis interseccional y enfoque intercultural en el estudio de la ciudadanía y la participación: consideraciones epistemológicas. *Diálogo andino*, (47), 143-149.
- Sedano-Solís, A. S. (2019). El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales. *Artnodes*, (23), 104-113. <https://doi.org/10.7238/A.VOI23.3260>
- Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia. *Bernal: Universidad Nacional de Quilmes*.
- Segato, R. (2021). Crueldad: pedagogías y contra-pedagogías. Lobo Suelto web. <http://lobosuelto.com/crueldad-pedagogias-y-contra-pedagogias-rita-segato/>
- Serafini, P. (2018). *Performance acción: The politics of art activism*. Routledge.
- Schechner, Richard. 2020. *Performance Studies: An Introduction*. 4th edition. Routledge.
- Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Schugurensky, D. (2006). " This is our school of citizenship": informal learning in local democracy. *Counterpoints*, 249, 163-182.

- Schulz, W., Ainley, J., Fraillon, J., Losito, B., Agrusti, G., & Friedman, T. (2018). *Becoming citizens in a changing world: IEA International Civic and Citizenship Education Study 2016 international report* (p. 243). Springer Nature.
- Sholette, Gregory (2011) *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London and New York: Pluto.
- Silva Cabrera, B. C. (2022). El rol de la performance como medio de expresión y protesta: en el estudio de las corporalidades femeninas a partir de la revuelta social en Chile.
- Smith, D. (1997). Comment on Hekman's Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited. *Signs*, 22(2), 392-398.
- Stanley, L. (Ed.). (2013). *Feminist praxis (RLE feminist theory): Research, theory and epistemology in feminist sociology*. London: Routledge.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de performance*. (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2015) *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas* (Edición en español) . Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Thompson, Nato (2015) *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-First Century*, Brooklyn and London: Melville House Publishing.
- Torres Arriagada, R. (2020). *Conformación y expresión del cuerpo feminista disidente en la protesta chilena*. [Tesis para optar al Título de Sociología. Universidad Alberto Hurtado, Chile.]. Repositorio académico Universidad Alberto Hurtado. https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/26038/SOC_RTorres.pdf?sequence=1
- Troncoso, L. y Piper, I. (2015) Género y memoria : articulaciones críticas y feministas. *Athenea digital*, 15, (1), <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/292075>
- Turner, Víctor. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Editorial Taurus.
- Urzúa Martínez, S. (2015). ¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?: Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. *Última década*, 23(42), 39-64.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Traducción de Juan Ramón Aranzadi. Alianza Editorial.

Vazquez, C., y Vidal Y., (2019). Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (8), 152-159.

Vásquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 37(1), 247-285. https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567

Valenzuela, S. (2018). *Performance*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. <http://centronacionaldearte.cl/glosario/performance/>

Valero, J. A. (2003). La pedagogía crítica desde la perspectiva de los movimientos sociales. *Revista pedagógica*, (17), 51-70.

Vargas, R. (2018). El grito de Cheril Linett, la artista que sacó a la yeguada latinoamericana a denunciar la violencia a la calle. *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2018/11/09/el-grito-de-cheril-linett-la-artista-que-saco-a-la-yeguada-latinoamericana-a-denunciar-la-violencia-a-la-calle/>

Vendramin, V. (2012). Why feminist epistemology matters in education and educational research. *Solsko Polje*, 23(1/2), 87.

Yates, L. (2015). Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. *Social Movement Studies*. 14:1, 1-21, DOI: 10.1080/14742837.2013.870883

Disponible en : <https://doi.org/10.1080/14742837.2013.870883>[1]

Yeguada Latinoamericana (2018). Banda de Guerra // Yeguada Latinoamericana [manifiesto]. *Lobo suelto! Anarquía coronada*. Recuperado de <http://lobosuelto.com/banda-de-guerra-yeguada-latinoamericana-manifiesto/>

Colofón

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2022, en Santiago de Chile. En sus textos se utilizaron las tipografías Biblioteca y Biblioteca Sans, de los tipógrafos chilenos Roberto Osses, Diego Aravena, César Araya y Patricio González; y Obvia Condensed de Marconi Lima. Su interior está impreso a 4/4 colores, en papel Bond de 140 gramos y la cubierta a 4/4 colores en papel Couché Opaco de 300 gramos. Se imprimieron 200 ejemplares en Maval.





Este libro explora la relación entre Performance y activismo en Chile como forma de expresión política y participación ciudadana en el período 2010-2020. Desde las movilizaciones estudiantiles del año 2006, los movimientos sociales en Chile se caracterizan por la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. Esto se hace especialmente visible durante el estallido social de octubre de 2019. La revuelta social fue acompañada de un estallido cultural, donde las artes en todas sus dimensiones fueron instrumentos claves como nuevas estrategias de acción colectiva. Esta investigación plantea que este movimiento de activismo artístico se venía gestando hace por lo menos una década. El activismo artístico en Chile entre 2010-2020 se erige como una forma de ejercer la ciudadanía y fortalecer la diversidad de identidades culturales. El activismo artístico chileno de hoy, a diferencia de otros momentos históricos, es expresión directa de la participación ciudadana. Ya no son sólo las y los artista quienes aportan con su trabajo a los movimientos sociales y de protesta: ahora es la ciudadanía la que utiliza la expresión artística como práctica de participación política.

Desde una mirada interseccional y feminista, este libro es una invitación al estudio y la reflexión sobre la dimensión estética y política de la Performance y su potencial de instituir justicia y reparación simbólica. Además, invita a una conversación sobre la dimensión ritual, pedagógica y visionaria del arte en general que, desplegando sus infinitas posibilidades de recursos expresivos y discursivos, vuelve a imaginar futuros posibles desde un cuerpo político, siempre cargado de memorias. La Performance en tanto “*arte de la acción*” conquista el ámbito de la educación no formal, permeando el espacio público y configurando una *Pedagogía de la memoria y la esperanza*.



IsolLiebre

