

Gritar con el cuerpo. Performance, arte y política en Latinoamérica



Shouting with the body.
Performance, art and politics in Latin America

Ariela Wolcovich Konigsberg
arielawolko@gmail.com

Investigadora independiente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3173-6335>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|09|2024

Aprobado: 16|12|2024

Resumen

El presente texto defiende que las manifestaciones públicas pueden entenderse como performances políticas ya que poseen una dimensión política y una estética. Al aparecer en el espacio público, estas acciones visibilizan cuerpos y voces históricamente marginados. En este texto se presenta a la performance como una herramienta que no solo desafía las normas sociales, sino que también transforma el modo en que percibimos el cuerpo, el género y el espacio público. Para demostrar lo anterior se analizarán algunas performances políticas latinoamericanas como los de las Madres de Plaza de Mayo, *Un violador en tu camino* de LASTESIS y la acción de la Antigruta en México. Se demostrará, además, que estas manifestaciones tienen un componente ritual y terapéutico que afecta tanto a quien las ejecuta como a la audiencia. De esta manera, el texto sostiene que la performance desafía las fronteras entre arte y vida, representación y realidad, artista y público.

Palabras clave: performance, cuerpo, espacio, feminismo, Latinoamérica.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

This text argues that public demonstrations can be understood as political performances since they possess a political and an aesthetic dimension. By appearing in public space, these actions make historically marginalized bodies and voices visible. Thus, performance is presented as a tool that not only challenges social norms, but also transforms the way we perceive the body, gender and public space. To demonstrate this, some Latin American political performances will be analyzed, such as those of the Madres de Plaza de Mayo, LASTESIS's *Un violador en tu camino* and the action of the Antigrita in Mexico. It will also be shown that these manifestations have a ritual and therapeutic component that affects both the performer and the audience. In this way, the text claims that performance challenges the boundaries between art and life, representation and reality, artist and audience.

Keywords: Performance, Body, Public Space, Feminism, Latin America.

Introducción

Varias veces al año, las calles de la Ciudad de México se inundan de cuerpos que avanzan y gritan pidiendo justicia. Hay quienes sostienen que son tan sólo un estorbo, también están las personas que aseguran que las marchas no sirven de nada. Sin embargo, el presente texto sostiene que las manifestaciones públicas tienen una potencia estética, ritual y política profunda. Lo político va mucho más allá de las urnas, los partidos políticos y las campañas electorales. Lo político está en todas partes, es aquello que determina qué vidas importan, qué voces pueden ser escuchadas y qué cuerpos pueden hacer uso del espacio público.

Cada vez que un grupo de gente camina codo con codo para demostrar su indignación, cada vez que cuerpos extraños forman un abrazo multitudinario para compartir su dolor, cada vez que distintas voces se unen en un solo grito que pide justicia, se genera un cambio en el mundo. Cuando comprendemos el cuerpo como lugar de enunciación y el espacio público como escenario, entonces podremos entender que las marchas son mucho más que un estorbo. Las manifestaciones públicas son actos performativos colectivos que dan visibilidad a los cuerpos y las exigencias de grupos humanos que han sido invisibilizados por la sociedad.

En el último siglo, distintos grupos históricamente oprimidos han aparecido en el espacio público y reclamado su visibilidad como sujetos políticos. A partir de diversas manifestaciones artísticas y políticas algunos colectivos han logrado alterar las dinámicas desiguales de poder. Estas manifestaciones son actos políticos y estéticos porque disputan lo que el filósofo Jacques Rancière llama el reparto de lo sensible, es decir, “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce”[1]. La aparición en el espacio público de grupos que han sido excluidos de la política y de la vida social cuestiona qué voces son escuchadas, qué cuerpos pueden ser vistos y, en términos de Judith Butler, qué vidas pueden ser lloradas.

El objetivo del presente trabajo es estudiar la performance como una manifestación que parte de la experiencia estética para cuestionar y alterar la realidad política. De esta manera analizaremos de qué manera la performance ha cambiado la forma en que entendemos el cuerpo humano, el género y el espacio. Así como la manera en que este ha cambiado la relación que tienen las mujeres con el espacio público y la política. Específicamente nos enfocaremos en investigar el arte y la política de la performance en Latinoamérica. La elección de esta región responde a dos factores. En primer lugar, la crisis de violencia de género en la que se encuentra sumida gran parte de los países de América Latina vuelve imperativo el estudio de posibilidades que aporten soluciones a este problema. En segundo lugar, el resurgimiento de manifestaciones y acciones feministas en muchos de estos países hace posible analizar diversos casos y performances. “De una incompreensión casi total en los años sesenta, la performance o arte-acción, pasa a ser considerada una práctica con mayor asidero ya para la década del ochenta, hasta consolidarse dentro de las artes visuales de la región hacia la década del noventa”[2]. En suma, el presente texto argumentará cómo, por medio de la performance —entendida como una acción a la vez estética y política— pueden cuestionarse las dinámicas de poder y de género que existen en Latinoamérica.

Conceptualización del performance: arte desde/para/con el cuerpo

La performance es difícil de definir, pues ya sea “como concepto teórico o como lente metodológico resiste la codificación formal”[3]. Algunas

[1] Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política*. (Prometeo libros, 2014), 20.

[2] Julia Antivilo Peña. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano* (Ediciones desde abajo, 2015), 144.

[3] Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*. (FCE, 2011), 15.

definiciones lo ubican como una forma de arte contemporáneo no objetual que surgió en la década de los sesenta del siglo pasado para cuestionar las dinámicas de poder dentro del mundo del arte. La teórica y performancera Julia Antivilo argumenta que

El arte del performance es una forma híbrida que nació rompiendo todas las fronteras artísticas, donde el artista deja el lienzo y pasa a la temporalidad, a la presencia, a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial, y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad. [4]

Otros autores, como el teórico del performance Richard Schechner y el antropólogo Víctor Turner, aseguran que el performance existe desde los principios de la humanidad y argumentan que toda práctica ritual es en sí misma performática. Schechner, por ejemplo, sugiere que “Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”[5].

En cualquiera caso, más allá de si es una categoría artística o una manifestación vital del ser humano, la performance es una acción que significa la realidad valiéndose del cuerpo como “materia prima”[6] para trascender la representación y la producción de objetos materiales. Es una experiencia estética, efímera y real que busca alterar o brindar sentido al mundo que nos rodea. De esta manera, la performance, como arte y como práctica ritual y política cuestiona la separación entre el arte y la vida, entre la realidad y la representación.

En toda performance, el o la ejecutante experimenta de forma real la experiencia que presenta. A través de acciones situadas en un contexto, los artistas crean experiencias vivas que no son un reemplazo de la realidad, sino una exacerbación de ésta. En ese sentido, en la performance es imposible separar el arte de la vida. Cuando uno ve una película o una obra de teatro sabe que los actores están interpretando un papel. Si bien la actuación es una experiencia real, los actores no viven la situación que personifican. Por el contrario, en el caso de la performance los artistas viven la obra, no la representan. Es decir, la performance es una vivencia real, no hay artificios ni simulación.

Dado que la performance es una experiencia viva, es único e irrepetible. Si bien se puede transportar y recrear, es una obra nueva cada vez que se presenta. Se reinventa en cada ocasión porque está siendo vivido tanto por los artistas como por el público que lo

[4] Antivilo, *Entre lo sagrado y lo profano...*, 193.

[5] Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 20.

[6] Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 12.

experimenta y lo interpreta. La performance puede entenderse como una práctica ritual y como un mecanismo político porque busca alterar la realidad social por medio de experiencias sensibles. En su dimensión ritual, estas acciones construyen prácticas que dotan de sentido a la vida de aquellos que las ejecutan, así como de quienes lo observan. En su aspecto político, la performance busca afectar las dinámicas de poder y modificar las prácticas sociales.

Para profundizar más en el concepto de performance, analizaremos *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramović, una de las pioneras del arte del performance. Esta pieza es un claro ejemplo de cómo el performance fractura las concepciones tradicionales del arte, toda vez que rompe con la separación entre artista y público, representación y realidad, arte y vida. Como explica Kristen Renzi:

En esta pieza, la artista dispuso setenta y dos objetos sobre una mesa para el uso del público. Luego, rindió su cuerpo a la audiencia como un "objeto" sobre el cual podrían usar estos objetos por el tiempo que durara el performance. [7]

De esta manera, *Ritmo 0* altera los lugares clásicos del artista y la audiencia: los espectadores se vuelven los sujetos activos, mientras que la artista se convierte en el objeto pasivo. Al poner su propia vida en manos del público, Abramović demuestra que no hay separación entre arte y vida. Lejos de representar un papel, la artista vive realmente lo que los participantes hacen con su cuerpo. Cuando la cortan con un cuchillo, sangra, y cuando alguien pone una pistola cargada en su mano, la amenaza es verdadera.

Pese a que Marina Abramović asegura que el género y su experiencia como mujer no han sido un tema relevante en su obra[8], es posible interpretarla desde el feminismo. Si —como las *Guerrilla Girls* afirman— las mujeres solo pueden entrar a los museos desnudas, es decir, como modelos y no como artistas, *Ritmo 0* subvierte ese principio. Abramović aparece como objeto de la obra y termina desnuda, pero no porque sea musa de alguien más, sino porque ella misma es su propio objeto artístico. La gran apuesta de la artista yugoslava es usar su propio cuerpo como medio para hacer arte. En ese sentido, *Ritmo 0* pone en tensión el lugar de las mujeres artistas como creadoras y como objetos de arte. Al volverse un objeto, ocupa el lugar clásico de las mujeres en el arte, pero al mismo tiempo lo subvierte: primero porque es ella la creadora de la pieza y, segundo, porque no es una representación de su cuerpo, sino

[7] Kristen Renzi, "Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The 'Rokeby Venus' and 'Rhythm 0'", *SubStance*, 2013, Vol. 42, No. 1, Issue 130 (2013), 124. <https://www.jstor.org/stable/41818957>. Traducción propia.

[8] Janet A Kaplan, "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic," *Art Journal* 58, no. 2 (1999), 15. <https://doi.org/10.2307/777944>

que es su cuerpo mismo el que está expuesto (en los dos sentidos de la palabra: exhibido y en peligro).

De esta manera, Marina Abramović cuestiona también la dualidad entre sujeto y objeto. ¿Puede la artista ser a la vez creador y creación? El cuerpo humano siempre ha sido objeto del arte, pero hasta antes del siglo XX había aparecido en el mundo del arte sólo como representación. El arte performativo supera la representación y explora el cuerpo de carne y hueso —el cuerpo vivo, el cuerpo que respira— como materia artística para alterar la realidad. Si bien es cierto que casi todo el arte busca transformar su contexto, la particularidad de la performance reside en que utiliza al cuerpo como medio y como fin. Se actúa desde/con/para el cuerpo. En otras palabras, el arte performativo parte de la corporalidad para transformar al cuerpo mismo.

La obra de Abramović ha tenido un gran impacto a nivel mundial en el arte contemporáneo y, sobre todo, en el arte del performance. En el contexto mexicano, uno de los primeros grupos que utilizó el arte de la performance para reflexionar en torno al cuerpo, y en particular al cuerpo femenino/feminizado, fue el colectivo Polvo de Gallina Negra. Esta agrupación, conformada por Mónica Mayer y Maris Bustamante, partía de la premisa de que el arte debería reflejar la imposibilidad de separar la obra de la vida real.

En su performance *iMadres!* (1987), las artistas exploraron la fusión de arte y vida desde la maternidad. Esta obra consistía en distintos subproyectos y performances cuyo objetivo era cuestionar las nociones sociales en torno a la maternidad. De ahí, afirman las propias artistas,

que nos presentáramos como el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmábamos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto (...) hoy podría clasificarse como una obra conceptual o de proceso.[9]

Con esta acción, las dos artistas rompieron por completo la separación entre el arte y la vida. Al utilizar sus propios embarazos como obras de arte, Mayer y Bustamante demostraron que su proyecto artístico y su experiencia de vida eran uno y lo mismo.

iMadres![10] estaba conformado, además, por distintas acciones y performances que consistieron, entre otras cosas, en serrucharse unas panzas de unicel, hablar del embarazo en espacios públicos y mediáticos, e incluso simular el embarazo de un presentador de televisión en vivo.

[9] Mónica Mayer, "De la vida y el arte como feminista," *n.paradoxa* 8-9. (1998), 44. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue8and9.pdf>

[10] Agradezco a los revisores de este artículo por señalar el juego humorístico en el título de este performance. *Madres*, como expresión coloquial del siglo XX, puede significar también la dificultad que supone gestar y maternar.

Mayer recuerda que “el conductor participó entusiastamente en este performance. El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas”[11]. En estas performances las artistas no fingían estar embarazadas, sino que enfatizaban su embarazo para analizar cómo se construye socialmente la idea de cuerpo gestante. De esta forma, Bustamante y Mayer utilizaron sus propios cuerpos gestantes para cuestionar y reconfigurar la noción de maternidad y el concepto mismo de lo que significa ser mujer.

Performance político

Como hemos visto hasta ahora, la performance es una práctica artística que tiene la capacidad de cuestionar y resignificar la realidad. Sin embargo, su potencial político incrementa cuando se realiza en colectivo: las acciones políticas cobran mayor sentido cuando se realizan en conjunto con otros. Al respecto, Butler argumenta que

Ningún cuerpo establece el espacio de aparición por sí mismo; esta acción, este ejercicio performativo, ocurre sólo "entre" cuerpos, en un espacio constituido por la brecha entre mi propio cuerpo y el de otro. De esta manera, cuando actúa políticamente, mi cuerpo no actúa solo. De hecho, la acción surge del "entre".[12]

Entendida como protesta social, la performance colectiva se interesa por los efectos políticos de sus acciones y utiliza la estética como medio. En otras palabras, este tipo de performance supone maneras distintas de aparecer colectivamente en los espacios públicos. Reunirse en la calle para protestar y alzar la voz son actos performativos y políticos porque alteran el modo en que se percibe un espacio cotidiano. “La protesta no sólo se ocupa de buscar reconocimiento; la protesta busca perturbar el orden político existente, trascender o abandonar sus trampas ideológicas y crear nuevas posibilidades”[13]. Al poner el cuerpo en el espacio público se demanda visibilidad y comienza a alterarse el imaginario social, ya que aparecen nuevos cuerpos que se articulan de forma política.

Así, poner el cuerpo, aparecer en el espacio público es un modo de performance colectiva que altera el *status quo* y reconfigura el imaginario político por medio de la visibilización de cuerpos que aparecen como actores políticos. En su libro conjunto, Butler y Athanasius sostienen que

[11] Mónica Mayer, *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México* (Conaculta; Pinto mi raya; avj ediciones, 2004), 40.

[12] Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 77. Traducción propia.

[13] McGarry, Aidan, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut, eds, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. (Amsterdam University Press, 2020), 16. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm>. Traducción propia.

“también podríamos comenzar a desplazar y reconfigurar performativamente los contornos de lo que importa, lo que aparece y lo que puede asumirse como la propia presencia inteligible”[14]. En efecto, cuando los cuerpos se manifiestan en el espacio público para exigir reconocimiento alteran la forma en que son percibidos y reconocidos, de modo que por medio de la performance colectiva aparecen como inteligibles aquellos cuerpos que antes no eran siquiera visibles.

Uno de los primeros grupos de mujeres que utilizó una protesta a la que podríamos llamar, de forma anacrónica, performática fueron Las sufragistas. En su búsqueda por el derecho al voto y el reconocimiento de derechos políticos estas mujeres decidieron aparecer en el espacio público como agentes políticos. Las sufragistas salieron a las calles, se amarraron a edificios, fueron encarceladas e hicieron huelgas de hambre. En otras palabras, utilizaron sus cuerpos para hacer política. Aunque las acciones de Las sufragistas no pueden designarse como performance, porque este concepto no existía aún, es posible ver en estas acciones un antecedente a las performances políticas de la actualidad. Al aparecer amarradas a monumentos y edificios para reclamar derechos políticos utilizaron sus cuerpos para desafiar la idea de la mujer sumisa y pasiva, reivindicándose así como sujetos con capacidad de agencia. Es importante notar que estas acciones fueron significativas en la medida en que estaban inscritas dentro de un movimiento colectivo. No pueden entenderse estas manifestaciones como acciones meramente individuales, funcionan solo porque las acciones políticas irrumpen siempre dentro de un contexto y obtienen su fuerza de la acción compartida.

En el contexto latinoamericano, las manifestaciones performáticas realizadas por mujeres han sido fundamentales en la lucha por la justicia social. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, las mujeres en esta región han demostrado que son sujetos políticos, y en la actualidad siguen luchando por el reconocimiento de sus vidas como dignas de ser vividas. Uno de los movimientos de mujeres más icónicos en la lucha por los derechos humanos es el de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Durante la dictadura de Argentina, de 1976 a 1983, miles de personas opositoras al régimen de la Junta Militar fueron detenidas y desaparecidas de manera forzada. La mayoría de los detenidos eran hombres y mujeres jóvenes que eran considerados “subversivos” por el régimen. Ante esta situación, las madres de los detenidos comenzaron a buscar a sus hijos, pero al no encontrar respuestas salieron a las calles a exigirlos. Cabe recordar que en ese entonces las demostraciones y

[14] Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*. (Polity, 2013), 15. Traducción propia.

reuniones públicas estaban prohibidas. Sin embargo, las Madres de los detenidos desaparecidos se reunían cada jueves en la Plaza de Mayo para demandar la verdad sobre el paradero de sus hijos, desafiando la prohibición de manifestarse en contra del gobierno.

En un principio, su condición de madres les sirvió de protección, pues “La Junta, que legitimaba su misión con una retórica de valores cristianos y familiares, difícilmente podía abatir a tiros, en público, a madres indefensas”[15]. Aunque es verdad que la Junta desapareció a algunas de ellas, las Madres pudieron manifestarse con cierta libertad porque el discurso que las invisibilizaba fue el mismo que les dio seguridad para reapropiarse del espacio público. Esto les permitió visibilizarse como figuras políticas tanto a sí mismas como a los detenidos desaparecidos. Y es que “en una sociedad que glorificaba la maternidad y exaltaba a las mujeres como seres domésticos, estas estaban implícitamente excluidas de los diferentes grupos definidos como *subversivos*”[16]. Así, gracias a la imagen de la buena madre que hacen todos por sus hijos, estas mujeres lograron construirse como agentes políticos y transformar el significado de “madre”, desplazándose del espacio doméstico al público.

Al reunirse cada jueves —portando sus pañuelos blancos y las fotos de sus hijos e hijas desaparecidos— y caminar de dos en dos en la Plaza de Mayo, las Madres crearon una imagen políticamente poderosa. Aunque no lograron frenar las desapariciones, sus acciones dieron visibilidad a la situación real de Argentina. Estas mujeres, que no eran ni artistas ni activistas, llevaron a cabo una performance política en el que expusieron sus propios cuerpos para mostrar la ausencia de sus hijos. “Convirtiendo sus cuerpos en carteles, los utilizaron como conductos de la memoria. Literalmente, portaban los carnés de identidad que habían sido borrados de los archivos oficiales.”[17] Diana Taylor señala que las Madres y Abuelas performaron su cuerpo en más de un sentido. Primero salieron a las calles a reclamar la aparición de sus hijos arriesgando su propia seguridad. Posteriormente, cuando terminó la dictadura y se supo que los niños que habían nacido en prisión fueron apropiados por familias cercanas al régimen, estas mujeres utilizaron su material genético para encontrar a sus nietos robados. Taylor llama a este segundo momento el ADN del performance.

[15] Diana Taylor, “Making a Spectacle: The Mothers of the Plaza de Mayo,” en *Radical Street Performance*, editado por Cohen-Cruz J. (Routledge, 1998), 83. Traducción propia.

[16] Marysa Navarro, “The personal is political: Las Madres de Plaza de Mayo,” en *Power and Popular protest: Latin American Social Movements*, editado por Eckstein, S. (California University of California Press, 1989), 257. Traducción propia.

[17] Diana Taylor, “‘You Are Here’: The DNA of Performance,” *TDR/The Drama Review* 46, no. 1 (2002): 155. [doi:10.1162/105420402753555912](https://doi.org/10.1162/105420402753555912). Traducción propia.

Otra acción performativa importante tuvo lugar en 1983. Como parte de la tercera marcha de resistencia, las Madres de Plaza de Mayo junto con un grupo de artistas idearon una acción que pasaría a ser conocida posteriormente como *El Siluetazo*. El acto consistía en utilizar siluetas para denunciar de manera gráfica la desaparición de cientos de personas a manos del Estado. Como narra Eva Ryan Holly,

el 21 de septiembre, los artistas y las Madres descendieron a la Plaza de Mayo con sus materiales. Comenzaron a pegar figuras de tamaño real en paredes, puertas y árboles. Luego empezaron a producir más siluetas en el suelo, con la esperanza de que otros se unieran a ellas. Y así fue. [19]

En un principio los artistas querían personalizar cada una de estas siluetas, pero desistieron debido a la dificultad. Sin embargo, a lo largo del día, las personas que pasaban por el lugar de la acción comenzaron a crear más siluetas y a personalizarlas con los nombres y características de sus familiares y amigos desaparecidos. De esta manera, los manifestantes no solo formaron parte de la obra, sino que, al apropiarse de ella, se transformaron en artistas. Así, *El Siluetazo* rompió la dicotomía entre artista y público, y también entre arte y vida. Quienes participaron de esta performance no simulaban manifestarse, lo hacían en verdad.

La potencia de esta performance no sólo se debe a la manera en que incorpora a los espectadores como parte de la obra, sino también a que, como señala Longoni, representa “*la presencia de una ausencia*. Las siluetas quedaron en las paredes de las calles una vez finalizada la manifestación y, de esta manera, los desaparecidos adquirieron presencia pública; hasta que la dictadura los volvió a hacer desaparecer”[20]. Así, por un momento, *El Siluetazo* logró traer de vuelta a los desaparecidos. En esta performance política son los desaparecidos, por medio de las siluetas que sus familiares hicieron de ellos, quienes se manifiestan y exigen su propia aparición con vida.

Las acciones de las Madres de Plaza de Mayo pueden ser consideradas como una performance a la vez política y ritual. Diana Taylor asegura que, “más que trivializar o eclipsar su pérdida, la naturaleza performativa de su manifestación les dio a las mujeres una manera de lidiar con ella”[21]. En este caso, el performance visibiliza las demandas de un grupo al mismo tiempo que cumple una función sanadora: es una forma de afrontar la pérdida y el dolor por medio de la acción política.

[19] Ryan, Holly Eva. “Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina,” en *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, ed. Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, y Umut Korkut (Amsterdam University Press, 2020), 110. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm.10>. Traducción propia.

[20] Ana Longoni. “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina,” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 25 (2010): 7. <https://doi.org/10.1086/657458>. Traducción propia.

[21] Taylor, “Making a Spectacle...”83. Traducción propia.

Además, la repetición continua de esta acción es una forma de alterar las políticas de la memoria. Las Madres de Plaza de Mayo mantienen vivo el recuerdo de aquellos a quien la dictadura desapareció. Si bien esta performance política se repite hasta el día de hoy, no siempre es la misma, ya que en cada ocasión se trata de una experiencia viva de lucha, resistencia y agenciamiento político.

En síntesis, a través de estas manifestaciones, las Madres de Plaza de Mayo no sólo visibilizaron las injusticias y crímenes que sucedían en Argentina, sino que se constituyeron a sí mismas como sujetos políticos. Desde el momento en que se articularon como un colectivo, transformaron la imagen de las madres y las mujeres y además devolvieron su carácter público a las calles y plazas de Argentina. Como sostiene Butler a este respecto: “los cuerpos, en su pluralidad, reclaman lo público, encuentran y producen lo público a través de la apropiación y reconfiguración de la materia de los entornos físicos”[22]. Al caminar en una plaza pública cada semana, con sus pañuelos blancos atados a la cabeza, las Madres de Plaza de Mayo desafiaron a la dictadura y su prohibición de usar el espacio público para manifestarse.

Veinte años después del fin de la dictadura argentina, los pañuelos volvieron a salir a las calles. En esta ocasión eran verdes y los llevaban atados a las muñecas o al cuello jóvenes que exigían la legalización del aborto, que, hasta finales de 2020, estaba prohibido. En 2018 miles de mujeres argentinas tomaron las calles para exigir autonomía sobre sus propios cuerpos y sus vidas. Tras años de lucha, el 30 de diciembre de 2020 se aprobó la ley del aborto voluntario en este país.

Así como en Argentina, durante las últimas dos décadas han surgido diversas agrupaciones y colectivas feministas en varios países de Latinoamérica. Ante la situación de violencia que sufren las mujeres en la región, estos movimientos visibilizan y denuncian los feminicidios, las violaciones, las muertes por abortos clandestinos y las violencias de género. Así, al grito de “ni una menos” y “vivas nos queremos”, las mujeres en América Latina han salido a las calles para reapropiarse del espacio público y exigir el reconocimiento de sus vidas como dignas de ser vividas.

Un ejemplo claro de ello es Chile, en donde, desde octubre de 2019 y hasta principios de 2020 surgieron manifestaciones multitudinarias contra el gobierno y su política económica. Como respuesta a estas protestas, la policía ejerció toda su fuerza sobre los manifestantes. En medio de este contexto de violencia, represión policiaca y violaciones a derechos humanos, irrumpió, frente a la Comisaría de Carabineros de

[22] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 71. Traducción propia.

Chile en Valparaíso, una performance política feminista. En éste, mujeres con los ojos cubiertos por telas negras, moviéndose al mismo ritmo cantaban: “El violador eres tú”, “es el Estado”. Denunciaban de este modo que la violencia ejercida contra las mujeres es estructural, toda vez que participan de ella policías, jueces y, sobre todo, la impunidad del Estado. Uno de los objetivos de esta performance política titulado *Un violador en tu camino* era declarar que la culpa de una violación nunca es de la víctima: el violador es siempre el culpable.

Al poco tiempo de su aparición en redes sociales, esta performance, creado por el colectivo feminista LASTESIS, fue replicada por mujeres de todo el mundo. Si bien tiene elementos que reflejan situaciones particulares que se viven en Chile, su argumento central puede trasladarse culturalmente. En palabras del colectivo LASTESIS: “la repercusión alcanzada por nuestra intervención tiene que ver, probablemente, con que compartimos la violencia hacia los cuerpos feminizados. Tanto a mujeres como a disidencias nos atraviesan estas violencias patriarcales inscritas en nuestros cuerpos y cuerpos”[23]. Es cierto que esta violencia es distinta en cada contexto y tiene diferentes grados y matices. Sin embargo, todos los cuerpos identificados como mujeres la han experimentado de alguna manera. Si la performance de LASTESIS logró traspasar fronteras fue porque visibilizó una situación que experimentan mujeres en todo el mundo: ser culpadas por ser víctimas de una violación. Este performance es muy poderoso porque logra cambiar el lugar del culpable y hace “que la vergüenza cambie de bando”[24].

Como en toda performance, lo relevante no es sólo el acto en sí mismo, sino el impacto que causa tanto en los espectadores como en los ejecutantes. Al grito de “y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía”, muchas mujeres que formaron parte de este performance político global lograron procesar que ellas no fueron culpables de las violaciones que habían sufrido años atrás. Como señala Julia Antivilo “performacear es la literalidad del verbo que significa devenir, que dice haciendo, piensa y hace desde una trascendencia de sus actos, que pueden tener algo terapéutico no sólo para quien realiza la acción, sino también para quien la presencia”[25]. En ese sentido, el performance de LASTESIS —al igual que el de las Madres de Plaza de Mayo— es a la vez

[23] LASTESIS, *Quemar el miedo: Un manifiesto*. (Planeta, 2021), 109.

[24] Como ha demostrado recientemente Gisèle Pelicot en Francia —replicando la estrategia utilizada por Gisèle Halimi en 1974— al solicitar que los juicios para acusar a sus violadores fueran a puerta abierta. Isabel Valdez “La Gisèle antes de Gisèle Pelicot de la que nació la frase ‘la vergüenza tiene que cambiar de bando’,” *El país*, 22 de septiembre de 2024. <https://elpais.com/sociedad/2024-09-23/la-gisele-antes-de-gisele-pelicot-de-la-que-nacio-la-frase-la-verguenza-tiene-que-cambiar-de-bando.html>

[25] Antivilo, *Entre lo sagrado y lo profano...*150.

político y terapéutico, pues altera la imagen social que se tiene sobre ellas y sobre sus denuncias, a la vez que resignifica un trauma vivido por aquellas que ejecutan el performance. Así, la performance transformó el modo en que las mujeres reviven y construyen un evento traumático de su pasado. De ahí que *Un violador en tu camino* haya demostrado cómo la performance puede permitir que sus participantes logren transitar y narrar su propia historia como sujetos activos. Los cuerpos reunidos, gritando y bailando en conjunto en la calle, alteran la realidad individual tanto de quien ejecuta como de quien atestigua el acto performativo.

México, junto con Chile y Argentina, es uno de los países con mayores manifestaciones feministas en Latinoamérica. Como respuesta a la situación de violencia que se vive en el país, en los últimos años miles de mujeres han salido a las calles a manifestarse y exigir justicia, a esas mismas calles en las que miles han sido acosadas, violadas y asesinadas. Sin embargo, al salir en conjunto a protestar por el reconocimiento de sus vidas, las mujeres se apropian del espacio público. Los cuerpos reunidos transforman lo mismo este espacio que el imaginario social. Como sostiene Butler: “los cuerpos reunidos dicen: no somos desechables, incluso si permanecen en silencio”[26]. Al reunirse y exigir justicia, las mujeres afirman que sus vidas importan, que sus cuerpos no pueden ser apropiados y desechados como objetos de consumo, que no son solo un eslabón de la administración necropolítica. De este modo, los cuerpos que aparecen en las manifestaciones visibilizan la agencia política de las mujeres. Un ejemplo performativo de estas manifestaciones es el caso de la *Antigrita*.

El 4 de septiembre de 2020, familiares y víctimas de violencia de género, junto con diversas colectivas feministas, tomaron las instalaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Ante la falta de respuesta y la impunidad del Estado, las mujeres decidieron convertir la CNDH en un refugio para las víctimas que el gobierno ignoraba. Casi dos semanas después, desde el balcón de la CNDH rebautizado en ese momento como “Casa de refugio Ni una menos”, las mujeres de la okupa dieron la *Antigrita*.

Podemos ver esta acción como un performance político y ritual que utilizó y subvirtió los símbolos nacionales para denunciar la falta de justicia y exigir una vida digna para las mujeres del país. Desde el balcón del edificio podía observarse

[26] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of assembly*, 18. Traducción propia.

la bandera de México intervenida con una pinta en negro con las palabras “México feminicida”. El himno nacional explícitamente bélico también intervenido desde los afectos (...) En la antigrita no había figuras de los llamados héroes que nos dieron patria, había nombres de las mujeres que hacen falta, de mujeres asesinadas y de mujeres desaparecidas.[27]

En ese sentido, esta performance utilizó los símbolos nacionales contra la nación misma. Si el Grito significa el inicio de la Independencia y la lucha contra la opresión española, la *Antigrita* simbolizó la lucha en contra de las prácticas patriarcales llevadas a cabo por el Estado mexicano. En contraste con el Grito que cada 15 de septiembre da el presidente —anquilosado en viejas dinámicas de poder y revestido de la pompa del oficialismo—, este performance político expresó las verdaderas preocupaciones de una parte de la ciudadanía y cuestionó el significado social de ser independiente.

La *Antigrita* no solo devolvió al Grito su potencia política, sino que, en su readaptación, cuestionó las bases mismas de la identidad nacional y la forma en que entendemos el espacio público. Las cientos de mujeres que, de pie frente al edificio de la CNDH, entonaron junto con Vivir Quintana la “Canción sin miedo” estaban, al mismo tiempo, disputando la noción de lo público y el reparto de lo sensible: ¿Quién puede aparecer en los espacios públicos?, ¿quién tiene permitido hacer uso de los símbolos y rituales patrios?

La pregunta por la aparición en el espacio público es el centro de la experiencia política, y el performance como arte político y colectivo buscar dar una respuesta estética a esta cuestión. En palabras del filósofo Jacques Rancière: “La política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer”[28]. La performance de la *Antigrita* fue simbólicamente potente porque, al utilizar sus voces y cuerpos para interpretar un ritual nacional, este grupo de mujeres cuestionó y reconstruyó ficciones y narrativas identitarias, lo que permite, a la larga, cuestionar y cambiar dinámicas sociales.

Conclusiones

La performance es una forma de arte que ha transformado la manera en que entendemos el cuerpo, sobre todo aquél que es socializado como mujer. El presente trabajo ha demostrado cómo distintas acciones performativas realizadas por colectivas de mujeres han cambiado la relación que tienen las mujeres con la política en Latinoamérica.

[27] Brenda Lozano “La ‘antigrita’ crece el fuego,” El país, 17 de septiembre, 2024, <https://elpais.com/mexico/opinion/2020-09-17/la-antigrita-crece-el-fuego.html>

[28] Rancière, *El reparto de lo sensible*, 62.

Ejemplo de ello son Las Madres de Plaza de Mayo que, al caminar todos los jueves preguntando por el paradero de sus hijos, transformaron el significado de madre y le devolvieron su aspecto político. Del mismo modo los colectivos de mujeres que toman las calles y edificios públicos para exigir la legalización del aborto, para denunciar que la culpa de una violación nunca es de la víctima o para exigir justicia para las víctimas de feminicidio nos recuerdan que los problemas de aquejan a las mujeres son un asunto público y no “un problema de mujeres”. Al aparecer en el espacio público, estas colectivas demuestran que las mujeres son sujetos públicos con agencia propia.

Finalmente, este ensayo sostiene que el performance político, desde aquel que tiene una idea artística clara hasta las marchas y manifestaciones públicas, posee un elemento estético profundo. Los cuerpos que aparecen en el espacio público alteran la forma en que percibimos la realidad y el modo en que entendemos y experimentamos el cuerpo. El mero hecho de ocupar el espacio público y utilizar la voz para denunciar la injusticia tiene un elemento ritual y estético importante. Cuando miles de cuerpos se reúnen por una causa común en el espacio público generan algo que puede sentirse. Unir las voces en un solo grito con desconocidos, con quienes se comparte el dolor y la indignación, es una manera de generar comunidad y de crear una realidad distinta, aunque sea solo por un momento.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Antivilo Peña, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano*. Ediciones desde abajo, 2015.

Butler, Judith y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity, 2013.

Butler, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, 2018.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.

Kaplan, Janet A. “Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic.” *Art Journal* 58, no. 2 (1999): 6–21. <https://doi.org/10.2307/777944>

LASTESIS, *Quemar el miedo: Un manifiesto*. Planeta, 2021.

Longoni, Ana. “Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina.” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 25 (2010): 5–17. <https://doi.org/10.1086/657458>

Lozano, Brenda. “La ‘antigrita’ crece el fuego,” *El país*, 17 de septiembre, 2024. <https://elpais.com/mexico/opinion/2020-09-17/la-antigrita-crece-el-fuego.html>

Mayer, Mónica. *Rosa Chillante: Mujeres y performance en México*. Conaculta; Pinto mi raya; avj ediciones, 2004.

Mayer, Mónica, “De la vida y el arte como feminista,” *n.paradoxa* 8-9. (1998): 47-58. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue8and9.pdf>

McGarry, Aidan, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, y Umut Korkut, eds, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. Amsterdam University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm>

Navarro, Marysa “The personal is political: Las Madres de Plaza de Mayo.” En *Power and Popular protest: Latin American Social Movements*, editado por Eckstein, S. University of California Press, 1989.

Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo libros, 2014.

Renzi, Kristen. “Safety in Objects: Discourses of Violence and Value—The ‘Rokeby Venus’ and ‘Rhythm O,’” *SubStance* 42, no. 1 (2013). <http://www.jstor.org/stable/41818957>

Ryan, Holly Eva. “Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina” en *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, editado por Aidan McGarry, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut, 99–120. Amsterdam University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx8bm.10>

Taylor, Diana. “Making a Spectacle: The Mothers of the Plaza de Mayo”. En *Radical Street Performance*, editado por Cohen-Cruz J. Routledge, 1998.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. FCE, 2011.

Taylor, Diana. “‘You Are Here’: The DNA of Performance.” *TDR/The Drama Review* 46, no. 1 (2002). <https://doi.org/10.1162/105420402753555912>

Valdez, Isabel. “La Gisèle antes de Gisèle Pelicot de la que nació la frase ‘la vergüenza tiene que cambiar de bando,’” *El país*, 22 de septiembre de 2024. <https://elpais.com/sociedad/2024-09-23/la-gisele-antes-de-gisele-pelicot-de-la-que-nacio-la-frase-la-vergüenza-tiene-que-cambiar-de-bando.html>