

Entre la performatividad y la protesta: Barricadas escénicas en las calles de Valparaíso*

Fabián Videla Zavala**

[RESUMEN]

Este artículo analiza una serie de intervenciones escénicas que efectuadas en espacios públicos tuvieron lugar en los procesos políticos iniciados en Chile desde octubre de 2019, específicamente en Valparaíso, hasta su eventual paralización, por los evidentes problemas asociados a la crisis sanitaria de la covid-19. Nuestro objetivo principal será indagar el modo en que a través de heterogéneas prácticas artísticas y políticas el cuerpo irrumpe en el espacio público. Para ello, se propondrá una noción ampliada del concepto de *performatividad* que comprenda no solo las *performances* artísticas, sino también los acontecimientos no convencionalmente artísticos inscritos en el contexto participativo de protesta. En ese sentido, nos referiremos a un conjunto heterogéneo de prácticas como *acontecimientos corporales*. No se tratará, por tanto, de construir una teoría general de la *performance*, sino de rastrear este encuentro entre pensamiento y cuerpo. Para desarrollar esta tesis, el artículo comprenderá dos momentos: el primero elaborará una aproximación filosófica a la *performance* y la protesta, mientras el segundo ahondará en las prácticas en detalle que transcurrieron en Valparaíso: proyectos como Barricadas escénica o Lastesis dejan entrever un pronunciamiento inmediato por parte de las artes performativas respecto del delicado contexto político. Finalmente, describiremos algunos rasgos de reconocimientos en los actos estéticos abordados: más que dar una imagen acabada de ellos, el interés decanta en analizar la coherencia en sus modos de acción y circulación.

Palabras claves: performatividad, protesta, estallido social en Chile, *performance*, cuerpo.

Doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.eppb

Fecha de recepción: 17 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

* Artículo de investigación, realizada gracias al financiamiento de la beca para estudios de Doctorado Convocatoria Nacional ANID (Chile), 2021, folio 21211036.

** Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile, magíster en Filosofía con mención en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad de Valparaíso y doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (DEI-UV) de la Universidad de Valparaíso.
ORCID: 0000-0002-1625-924.
Correo electrónico: fabianvidela.z@gmail.com:



CÓMO CITAR:

Videla Zavala, Fabián. 2022. "Entre la performatividad y la protesta: Barricadas escénicas en las calles de Valparaíso". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 236-249. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.eppb>.

Between Performativity and Protest: Scenic Barricades in the Streets of Valparaíso

Entre a performatividade e o protesto: Barricadas cênicas nas ruas de Valparaíso

[ABSTRACT]

This paper analyzes a series of stage interventions that took place in public spaces in the political processes that started in Chile in October 2019, specifically in Valparaíso, until they eventually stopped, due to the obvious problems associated with the COVID-19 health crisis. Our main goal will be to investigate the way in which the body breaks into public space through heterogeneous artistic and political practices. To that end, we propose a broader notion of the concept of *performativity* that includes not only artistic performances, but also non-conventionally artistic events inscribed in the participatory context of the protest. In this sense, we refer to a heterogeneous group of practices as *bodily events*. Therefore, it will not be about building a general theory of performance, but rather to trace this meeting between thought and body. To develop this thesis, the paper will have two moments: the first one will do a philosophical approach to performance and protest, while the second one will delve further into specific practices that took place in Valparaíso: projects such as scenic barricades or Lastesis reveal an immediate pronouncement by the performing arts regarding the delicate political context. Finally, we will describe some features of recognition in the aesthetic acts addressed: rather than giving a finished image of them, we are interested in analyzing the coherence in their modes of action and circulation.

Keywords: performativity, protest, social uprising in Chile, performance, body.

[RESUMO]

Este artigo analisa uma série de intervenções cênicas que ocorreram em espaços públicos nos processos políticos iniciados no Chile desde outubro de 2019, especificamente em Valparaíso, até sua eventual paralisação, devido aos óbvios problemas associados à crise de saúde da COVID-19. Nosso principal objetivo será investigar a forma como o corpo invade o espaço público por meio de práticas artísticas e políticas heterogêneas. Para tanto, será proposta uma noção ampliada do conceito de *performatividade* que inclui não apenas *performances* artísticas, mas também eventos artísticos não convencionais inscritos no contexto participativo de protesto. Nesse sentido, iremos nos referir a um conjunto heterogêneo de práticas como *eventos corporais*. Não se trata, portanto, de construir uma teoria geral da *performance*, mas sim de traçar esse encontro entre pensamento e corpo. Para desenvolver esta tese, o artigo incluirá dois momentos: o primeiro elaborará uma abordagem filosófica da *performance* e do protesto, enquanto o segundo se aprofundará nas práticas detalhadas que aconteceram em Valparaíso: projetos como Barricadas cênicas ou Lastesis revelam um pronunciamento imediato por parte das artes performativas no que diz respeito ao delicado contexto político. Por fim, descreveremos algumas características do reconhecimento nos atos estéticos abordados: ao invés de dar uma imagem acabada deles, o interesse está em analisar a coerência em seus modos de ação e circulação.

Palavras-chave: performatividade, protesto, surto social no Chile, *performance*, corpo.

Introducción

> Por lo general, la *performance* se asocia a una serie de prácticas disciplinares inmersas en regímenes de visibilidad del arte, que siempre han tenido una “relativa y buena” acogida en el arte y su institucionalidad. La convencional figura por excelencia del artista *performance* en los campos universitarios de las escuelas de artes nos muestra los grados de banalización política, las corporizaciones estériles y las prácticas que deambulan en el pasatiempo teatral. Desarrollados en los márgenes de esa estética críptica, el lenguaje de gestos sobrecodificados y ocultos, propios de una práctica artística que camina con distancia respecto de audiencias más convocantes. Estos síntomas nos trasladan a preguntarnos en qué medida se puede definir una suerte de compromiso político en ellas que sea coherente en sus modos de acción y circulación. El modelo de la *performance*, en tanto modalidad específica del arte, se ha visto constantemente revisado en los últimos años por diversas interpelaciones sobre su especificidad política. De algún modo, este trabajo intenta posicionarse en dicha tradición. Pero, quizá, más importante aún, busca seguir ahondando en la pregunta de por qué el octubre en Chile resignificó los modelos performativos como tal, más allá de un simple gesto o acto estético. Lo “no profesional” de la *performance* que acompañaban las protestas reconfiguró todos los modos de hacer presentes en estas prácticas. Multitudes se sintieron convocadas a partir de esa idea de nueva performatividad, sin ser parte del mercado elitista del arte, ni sus significaciones académicas. Tal es el caso del *Un violador en tu camino* que se estima que en su segunda realización escénica convocó a más de 2000 mujeres, en la ausencia de títulos universitarios y un discurso estético que venga a reconfigurar sus impresiones simbólicas.

Se propone dar respuesta a este debatible diagnóstico, arrojar una lectura diferente en torno a la *performance*, una que comprenda su urgencia política más allá de esa designación estéril e, incluso, cómplice de la práctica neoliberal propia de los circuitos del arte. ¿En qué momento la imagen de la *performance*, siempre significativa en los patios universitarios, se fragmentó? Sin duda, estalló su sentido, en una apropiación colectiva de la vida que va más allá de su gesto inédito y sin retorno, como es el caso de *Un violador en tu camino*.

La intención en este artículo es sacar a la *performance* de su estatuto de incomprensión, de deseo, insaciablemente neoliberal. En Chile, el estudio *Performance art en Chile*, publicado 2016, en su cierre deja abierta la pregunta por el venir político de las prácticas vinculadas al *performance art*.

Estos cuatro aspectos que hemos revisado en torno al *Performance art* en Chile su relación con la política, con la contingencia, el problema de la identidad y la conflictiva relación con la institucionalidad ha emergido desde el estudio de esta práctica artística en su recorrido a lo largo de cuatro décadas. Creemos que estos alineamientos pueden ampliar el campo de investigación sobre este quehacer, al tiempo que entregar luces sobre las particularidades del *Performance art* en nuestro país y, sobre todo, de la patente relación que ha tenido esta práctica con el contexto en el cual se ha desarrollado. (González, López y Smith 2016, 220)

Tres años más tarde, el contexto y la contingencia en que se indagaron las prácticas performativas en este estudio, sin que nadie lo haya podido prever, se desplomaron. El cuerpo colectivo de las *performances* figuró directamente en las protestas durante octubre. Estas nuevas prácticas nos enseñaron cómo ir más allá de la *performance*, en tanto designación y práctica neoliberal de su significado. A este respecto, el pensamiento debe ver cómo en estos nuevos modelos performativos se juega un gesto radical y un compromiso corporal.

Las prácticas performativas, en efecto, constituyen una suerte de laboratorio experimental en que convergen, de manera peculiar e inédita, el pensamiento y los cuerpos. Tal como señalarán Hang y Muñoz (2019), se tratará de un lugar privilegiado donde:

simultáneamente se hace y experimenta el pensamiento. El saber que surge de estas artes proviene de los cuerpos (humanos, animales, lumínicos, sonoros) y se expresa a través de ellos. Es un conocimiento específico que tiene la particularidad de implicar lxs receptorxs (lxs espectadorxs) en el momento mismo que se produce. Es contemporáneo de una manera radical, es un saber vivo y en movimiento que se actualiza en el encuentro entre las prácticas artísticas-performativas y las prácticas crítico-discursivas. (11)

Siguiendo la referencia anterior, en las artes denominadas escénicas, transcurre una doble imbricación entre las prácticas artísticas y el pensamiento estético-crítico. Todo apunta a una especie de configuración inconclusa que en esta superposición nos deja entrever una experiencia particular: el momento en que la reflexión y la corporalidad se confunden mediante un anonadarse ininterrumpido. Taylor (2015) describe esta conjunción según la modalidad de un intercambio intersticial, siempre “mediador”; en que “los cuerpos de los artistas y de los espectadores/participantes re-activan un repertorio de gestos y significados” (74).

En consideración a lo anterior, este artículo se propone desplegar discursivamente esta imbricación entre el cuerpo y el pensamiento en las *performances* realizadas en el espacio público durante los contextos de protestas en Chile, que han venido articulándose desde 2019. Inicialmente, con los actos de evasión en el transporte público por parte de los estudiantes secundarios, hasta las marchas multitudinarias en que lo representable, incluso para los mecanismos de hipervigilancia, se hacía notar como irrepresentable, es decir, una masa incontable de cuerpos en que lo singular se travestía con lo plural. Como bien señaló Castillo (2019), con dicho hito inaugural, gracias al intempestivo actuar de los estudiantes secundarios, fueron rearticuladas las relaciones entre los afectos y modos de concebir la política entre los cuerpos. La comunidad en disputa como lugar compartido de experiencias y percepciones:

Desde el primer salto de torniquete de las y los estudiantes de secundaria en el mes de octubre, la política volvió a las calles y muy pronto se volvió reunión y asamblea. La política dejó de estar del lado del racionalismo de los acuerdos de la élite, las corporaciones y sus siempre activos aliados del parlamento. A partir de octubre, la gran mayoría tiene la certeza [de] que la política ya no es más la que se escenifica en el Congreso o en las oficinas de las instituciones del Estado. La política recobró vida, cuerpo, encanto y rebeldía. (15)

Reconfiguración política de los cuerpos, que, sin duda, no tardó en manifestar su dimensión sensible. Tras meses de intensas jornadas de protestas y enfrentamientos por los manifestantes contra la policía, se moldeó un urgente momento político en que la subversión entró en escena y, con ello, la proliferaron los actos estéticos en la vía pública y la aglomeración de los cuerpos en las calles. A diario, en cada jornada de protesta en Chile, se desplegaban una serie de actos de resistencias, instantáneos y con impetuosos componentes estéticos: intervención de monumentos con valor militar o colonial, rayados con las consignas en los espacios públicos, *performances*, intervenciones feministas, caceroleos, carnavales como sincopado de protestas y barricadas que jugaban entre el arte y la subversión. Pero ¿qué nos podía decir o afirmar el arte sino afirmar su potencia para entramar de sentido?

En lo que se refiere a nuestro objetivo principal, este trabajo busca acceder a aquella *dimensión sensible* presente en octubre a través de la especificidad del lenguaje de las artes escénicas y el discurso estético que las comprende. El problema es, por su puesto, mucho más profundo y se conecta tanto con la política de los cuerpos como con la posibilidad de su efectuaración "escénica". Para ello, articularemos esta investigación en dos momentos. El primero estará destinado a elaborar una revisión conceptual de la noción de *performatividad* presente en las artes escénicas, para luego revisar su traslado a las manifestaciones corporales en contextos de protestas. El segundo revisará y aplicará los conceptos descritos inicialmente en algunas manifestaciones escénicas en el contexto del octubre en Chile, específicamente, en Valparaíso. Finalmente, a modo de conclusión, se dispondrán de una serie de signos de reconocimiento en estas prácticas que, más que dar una imagen acabada, enfatizan en la coherencia de sus modos de acción y circulación en el contexto que tuvieron lugar.

Performance: una revisión ampliada

La complejidad y, a su vez, motivo de fascinación al reflexionar sobre la noción de *performatividad* estriba en su plasticidad conceptual. En este artículo, emplearemos una definición extensiva de la noción de *performativo*, en que esta acepción no pertenecerá restrictivamente ni a las artes escénicas ni a los mecanismos representacionales desplegados por las prácticas artísticas (*performance art*). Según la mayor parte de los estudios, son tres los grandes pilares conceptuales en que se anuda la *performance*: a) la continuidad respecto de las prácticas artísticas del principio del siglo XX, b) la teoría de los actos de habla en la filosofía del lenguaje posteriormente revisada en el "giro performativo" de finales del siglo XX y c) el vínculo entre la antropología cultural y los estudios performativos. De estas tres fuentes conceptuales, de manera argumentativa nos centraremos en la segunda, pues, según nuestra tesis, es la que presenta un rendimiento mayor al analizar la escena subversiva de la protesta.

En efecto, apelamos a una visión ampliada del fenómeno en el sentido que Judith Butler resignifica, de manera corporal, el término acuñado por John Langshaw Austin de enunciados performativos.¹ Siguiendo a Butler (1998), la performatividad se expande a toda acción corporal: "Pero el sentido teatral de un 'acto' fuerza a una revisión de las acepciones individualistas subyacentes al enfoque más restringido de los actos constitutivos en el discurso fenomenológico. De duración temporal dada en la *performance* entera, los 'actos' son una experiencia compartida y una 'acción colectiva'" (306).

Por ende, si toda acción corporal maneja su dimensión performativa, Butler señalará la “factura”, siempre abierta, del cuerpo que se construye en esta condición:

El cuerpo no es pues una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático solo quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. No se es simplemente un cuerpo sino que, en un sentido absolutamente clave, el propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa. (299)

En otras palabras, siguiendo a Butler (1998), el cuerpo no consiste en algo dado respecto de una inmovilidad; al contrario, se reconstruye y ensambla incesantemente.

Lo performativo puede ser definido como todo aquello que hace o produce cuerpo, es decir, se tratará de “una categoría en permanente tránsito y desplazamiento” (Barría 2014, 10), la cual, si bien se circunscribe en los márgenes de las prácticas escénicas, no se agota en este espectro. Fischer-Lichte (2017) afirma que las condiciones de corporización sobre las que reflexiona Butler responden a un modelo de realización escénica. Siendo aquel el punto gravitante detrás de la performatividad:

Teniendo en cuenta esto, es legítimo colegir que, tanto en la teoría de Austin como en la de Butler, la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento.

De ahí que parezca oportuno fundamentar una estética de lo performativo en el concepto de realización escénica. Es decir, que a las teorías de lo performativo ya existentes habría que añadir una teoría estética de la *performance* o de la realización escénica. (59)

Se tratará, por tanto, de un peculiar momento en que se activa un conjunto de significaciones y afectos que toman su consistencia en la *realización escénica*, la cual referimos bajo el nombre de *acontecimiento corporal*. Este comprenderá la idea de esa performatividad no restrictiva a las artes escénicas, caracterizada por la emergencia del cuerpo en el espacio público: “Acontecimiento entonces como al aparecer de la corporalidad considerando el desplazamiento continuo entre las prácticas artísticas tensionándolas en la exigencia de producir(se) nuevas experiencias” (Arévalo, Motto y Sánchez, 2018, 8). Es decir, el acontecimiento corporal vendría a designar todo procedimiento de corporización, ese desplazamiento continuo de las artes hacia otras prácticas corporales.

Si lo performativo puede ser definido como todo aquello que *hace o produce* cuerpo, nos confrontamos con una versión ampliada del paradigma de la performatividad y sus campos de acción. Desde este eje posicionamos una serie de interrogantes que apuntan a la capacidad performativa de las protestas comprendidas como agenciamientos que hilvanan una significación política inmediata de las sensibilidades y los cuerpos. En este punto, nos preguntamos ¿qué significa cuerpos en resistencia?, ¿qué (o respecto de qué) resiste un cuerpo?, ¿qué lo sobrecoge a posicionarse en proceso de interrupción en la vía pública?, ¿cuánto puede resistir un cuerpo?, ¿cuál será el punto de partida para definir la protesta colectiva y su performatividad?, ¿qué relaciones se desenvuelven entre la realización escénica y la sublevación? Todas ellas están destinadas a reflexionar sobre esa “performatividad” que sobresale en las diversas manifestaciones sociales, vislumbrada tanto en la proliferación de actos estéticos en ellas como en la aglomeración de los cuerpos en las calles.

Ahora bien, al reflexionar sobre la naturaleza de los *acontecimientos corporales* que configuran las prácticas artísticas, sin duda, resulta dificultoso aproximarse pensando en una impresión fija e inmóvil. En efecto, para la teoría del arte y el pensamiento estético, el cuerpo se enuncia desde una heterogeneidad de reflexiones, muchas veces de difícil localización, ya sea epistemológica, ya sea simbólica. Como refiere Celedón (2021) en torno a la naturaleza del conocimiento producido por la investigación artística: “¿Y si el conocimiento no tuviera que ver sino con acontecimientos que precisamente no se dejan reconocer, no dejando que un agente decodificador se desenvuelva y se reconozca a sí mismo en y por él?” (31). Se tratará metodológicamente, por tanto, de elaborar un pensamiento estético en que las manifestaciones artísticas se perciben como singularidades en permanente tránsito. Impronta que nos traslada a reflexionar en la “particularidad” de cada acto estético no según la mirada de un sistema del pensamiento estabilizador, sino según la *potencia de deslizamiento* propia de las expresiones artísticas. Potencia que nos conlleva siempre experimentar nuevas experiencias, incluso, resignificar la plasticidad de los conceptos que convergen, por ejemplo, realización escénica, *performance*, cuerpo, teatralidad o representación. En este punto, referimos a la idea de un pensamiento estético que se preocupe por ese coeficiente de experimentación y reinención, descrito inicialmente por Hang y Muñoz (2019).

Por lo pronto, podemos señalar que, en las prácticas performativas situadas en contextos de resistencia ante la violenta represión policial, esta potencia se enlaza con la urgencia de dar respuesta a una suerte de inmediatez política. Las violaciones sistemáticas a los derechos humanos por Estado chileno requirieron un conjunto de nuevas prácticas, espacios de organización, resistencia y colaboración entre comunidades, grupos de resistencia y colectivos. Ante la represión policial en contextos de protesta, la detención ilegal de manifestantes, la violencia sexual a mujeres y la comunidad de lesbianas, gais, transexuales y bisexuales (LGTB+), golpizas y torturas, mutilaciones oculares, simulacros de fusilamientos y homicidios perpetuados por la policía chilena y las fuerzas armadas, se gestaron una serie de mecanismos de organización y resistencia. De algún modo, respuestas autoconvocadas ante la rabia y el dolor de la total impunidad² de los agentes de Estado que torturaron y mutilaron los cuerpos que salieron a la calle a protestar. Modos políticos de resignificar los regímenes de visibilidad en un contexto en que la violencia extrema y el control mediático determinaban tanto la visibilidad como la disciplina de los cuerpos.

Algo acontece corporalmente también en el pensamiento, que resurge con toda su potencia en la emergencia e irrupción de los cuerpos en resistencia en las calles de un país como Chile, donde el derecho a participar de la “escena” de la política, de la vida en común, fue negado según la represión y la mutilación.

En síntesis, nuestro objetivo principal será dar recorrido conceptual a esta relación entre cuerpo y pensamiento en la especificidad de las prácticas escénicas que proliferaron particularmente en Chile desde el inicio de las protestas sociales de octubre. Sin embargo, ¿en qué podemos sostener este traspaso de la teatralidad o la performatividad a los acontecimientos corporales en contextos de revuelta? ¿Responde acaso este interés al simple afán de traspasar un lenguaje para poder hacer moldeable en sentido de una serie de prácticas que precisamente se encontraban haciendo estallar el sentido?

Ahora bien, resulta ser una práctica habitual en los estudios escénicos situar el fenómeno de la teatralidad como contrapunto de lo performativo. En este aspecto, por simple facilidad metodológica, asumimos la posición que mantiene Barría (2014) cuando afirma: “El planteamiento de la diferencia entre *performance* y teatro es hoy más una decisión de escuelas que un genuino problema, en tanto ambos campos aludirían, en mi juicio, [a] una problemática común, la pregunta por (una estética del) el acontecimiento” (36).

Por otra parte, desde una perspectiva teatral, este desplazamiento del problema estético a la conformación de cuerpos no resulta irrelevante, en la medida en que el teatro, y otras prácticas artísticas vinculadas a la escenificación, por ejemplo, la *performance*, se define ante todo como una política del cuerpo. Si agregamos que los debates en torno al paradigma de la teatralidad hoy

de manera inédita en el contexto pandémico han proliferado por la necesidad de disponer de una serie de obras teatrales y prácticas escénicas en plataformas *streaming*, según el discurso estético moderno, transitando de Diderot a Hegel, el teatro responde a un entramado estético y ético asociado a una determinada interacción y práctica social. En este sentido, de acuerdo con los paradigmas de la modernidad, para que la representación teatral sea como tal, es necesario que *tenga lugar*: no puede existir el teatro sin su acontecimiento, su puesta en escena frente a un público. Esta es la modalidad que define Rebentisch (2018): “voy a defender la tesis de que la teatralidad no es una cualidad que haya que criticar o afirmar en un determinado arte ‘postmoderno’, sino una característica estructural de todo arte” (27). La modernidad caracterizó al fenómeno teatral como una relación sujeto-objeto; no obstante, a partir de las dislocaciones propias del teatro, hoy se abren posibilidades menos restrictivas para la comprensión del fenómeno escénico. En este contexto, Nancy (2013) señalará sobre la idea de una teatralidad extensiva lo siguiente: “La teatralidad no es ni religiosa ni artística —incluso si la religión y el arte proceden de ella—. Es la condición del cuerpo que a su vez es la condición del mundo: el espacio de la comparencia de los cuerpos, de sus atracciones y de sus repulsiones” (335). Se trata, por tanto, de la teatralidad como condición de los cuerpos; en tal sentido, toda manifestación escénica exhibe una política del cuerpo.

Cuerpos en resistencia: la protesta y su performatividad

La *performance*, como vimos, responde a la lógica de una cierta plasticidad conceptual, se trata de un eludir constante, atestado de incisos, que impide muchas veces su cristalización de sentido. Para esto, nos apoyamos en la tesis presentada por Taylor (2015) sobre la imposibilidad de una definición estable del término, pero no por ello su realización:

La complejidad del término *performance* y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. *Performance* acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de otras palabras que se ofrecen en su lugar. (55)

La protesta, por su parte, y su realización escénica entendidas como un montaje, siguiendo la idea de Hito (2014), transita en el oscilar de dos niveles:

La articulación de la protesta tiene dos niveles. En un nivel, la articulación comprende la búsqueda de un lenguaje para la protesta política, su vocalización, verbalización o visualización. En otro nivel, la articulación también modela la estructura o articulación interna de los movimientos de protesta. En otras palabras, hay dos tipos de concatenación diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas. (81)

Es decir, por una parte, la protesta se encuentra en una constante búsqueda de nuevos lenguajes, pues su objetivo es reconfigurar las condiciones de visibilidad, hacer o volver visible eso que se invisibiliza; y por otra, debe imperiosamente articular sus propios elementos internos, agenciarlos, disponerlos y establecer conexiones. La protesta sin cuerpos, al igual que las realizaciones escénicas, simplemente no tiene lugar. De algún modo, responden a la lógica de la localización del cuerpo, descrita por Foucault y Defert (2010) como *grado cero de la realidad*:

Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, vinculado con todos los allá que hay en el mundo; y, a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas; es en relación a él, como si se tratara de un soberano, que hay un arriba, un abajo, una derecha, una izquierda, un delante, un detrás, un cerca y un lejos: el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. (16)

Lo anterior nos emplaza en el centro del debate marcado por el carácter performativo de las protestas y las aglomeraciones multitudinarias que hemos venido analizando según la categoría de *acontecimiento corporal* y su escenificación. Quince, trescientos o un millón de cuerpos se reúnen y convocan en sentido de proceso de interrupción. Ya sea un mitin por la liberación de los presos políticos de la revuelta a las afueras de los centros de justicia, ya sea la marcha multitudinaria del millón de personas en las calles de Santiago, son cuerpos desposeídos, tal como lo describen Athanasiou y Judith (2017):

La presencia, en su modalidad de hacerse presente el uno al otro, puede ser una ocasión de desplazamiento crítico. Así que sí, en el hacerse presente el uno al otro, podemos ser desposeídos por esa misma presencia. En el hacerse presente el uno al otro, como una ocasión de estar los dos unidos a la sujeción y a la receptividad y el receptivo a otros, podemos estar posicionados dentro y contra el orden autoritario de la presencia que produce y constriñe la inteligibilidad de la presencia humana y no humana. (30)

Cuerpos que, en ese entrar a la escena sublevando agencian la posibilidad de una “política performativa”. La de un cuerpo que ha rebasado su carga semántica tanto disciplinaria como jerárquica, posicionándose como proceso de interrupción en el espacio público, simbólico y político. En su sentido más evidente, si todo lo performativo es lo que hace o produce cuerpo, el cuerpo de las manifestaciones sociales, sin duda, se adscriben a esta categoría, pues son cuerpos colectivos que en su constitución se posicionan en una unidad de tiempo-espacio y un contexto específico de acción, cumpliendo con todos los elementos imbricados en el paradigma de realización escénica de la *performance*.

Barricadas escénicas

La mañana del lunes 18 de noviembre de 2019, entre la avenida Condell y la emblemática plaza Aníbal Pinto de Valparaíso, una señora de avanzada edad se dispone a tomar té y leer el diario local de la ciudad. Transcurridos unos breves minutos, comienza a atocharse la congestión vehicular y, sin embargo, el montaje escénico parece no transar pese a los bullicios de las bocinas y los estridentes reclamos de los conductores. La señora, elegantemente vestida, se encuentra sentada en una silla y una mesa recubierta por un mantel rosado, además de presentar una apacible calma que contrasta con el frenético ritmo de una ciudad que intenta normalizar el cotidiano, después de una serie episodios de grave violencia estatal que paralizaron la mayor parte de las actividades económicas. Espontáneamente, la muchedumbre que se encontraba transitando por el lugar comienza a manifestar su apoyo por la *performance*, que entre cánticos de protesta y caceroleos se sumaron al acontecimiento corporal. De algún modo, la señora se encontraba, tal como se conoce popularmente, “cortando calle”, es decir, interrumpiendo el funcionamiento de la vía pública.

La *performance* descrita se circunscribe a un proyecto colectivo: una serie de artistas, residentes en Valparaíso, hicieron un llamado a través de redes sociales a realizar una serie de *performances* denominadas Barricadas escénicas, frente a la violencia policial de octubre en Chile y como un modo de solidarizar con las protestas espontáneas que se generaron por la población para combatir la violenta represión policial.

La principal característica de las *performances* en Barricadas escénicas es la inmediatez política; se trata de una política que busca la ampliación del campo de batalla. De algún modo, estas responden a la impronta del *¡presente!* descrita por Taylor (2021), un grito de guerra que debe enunciarse desde el arte, como gesto solidario y testimonial: "¿Qué podemos hacer cuando parecería que no hay nada que hacer y no hacer nada no es una opción?" (18). Ese "nosotros" que actúa en la forma de protesta y el arte performativamente se trata de un compromiso corporal. Una forma de afectar esa distribución sensible de la ciudad que organizaba temporalidades y espaciamentos de la vida en común, pero en las fauces de la "normalidad" de una sociedad militarizada con sus estrategias y restricciones de movilidad.

Fuego: Acciones en cemento (FAEC) opera en una lógica similar, intervenciones escénicas desarrolladas en Valparaíso que buscan sacar el arte de su esfera de autocomplacencia neoliberal y disponerlo en servicio de la urgencia política. Como señala Katty López, participante del colectivo, en una entrevista: "Queríamos que hicieran una acción breve que tuviera la misma intención de una barricada de agitar, iluminar, encender y que corten la calle un momento" (Rudolphy 2020). Se trató de una serie de instancias de colaboración y organización en que las artes escénicas buscaban reformular las lógicas espaciotemporales de las que disponía la ciudad en determinados rincones que se caracterizaban por la represión policial cotidiana. Es decir, consistían en estrategias de organización escénica que nos recuerdan esa capacidad presente en la *performance* descrita por Féral (2016) sobre cómo la *performance* puede hablar de la guerra: "Guerras que no se desarrollan en el frente entre dos ejércitos que se enfrentan y batallas que se ganan o se pierden, sino más bien en un estado permanente" (92). En este caso, una guerra declarada por parte del Estado chileno a las manifestaciones sociales. Recordemos, en este caso, las palabras del presidente de la república de Chile, Sebastián Piñera, cuando en el comunicado de prensa sostuvo: "Estamos en guerra contra un enemigo poderoso".

Finalmente, la *performance Un violador en tu camino* realizada por el colectivo Lastesis es, quizá, el caso más emblemático de la manera en que los modos de acción del arte intentaron concebir una política de los cuerpos en el contexto de octubre. Una profunda investigación escénica contra toda violencia patriarcal y del capital que se dispuso e incomodó profundamente y como ninguna otra realización artística a la institución más nefasta de Chile.

Conclusiones: hacia una teoría de la performatividad de la protesta

Desplegaremos una serie de rasgos distintivos que configuran este desplazamiento de las artes a la organización política de los cuerpos, presentes en los acontecimientos corporales y que precisamente nos permite sostener la tesis que ha cruzado esta investigación sobre la posibilidad de definir una performatividad de la protesta. Si bien no pretendemos elaborar una clausura teórica, pues, tal como se mencionó, la imbricación entre las artes escénicas y el pensamiento crítico-discursivo configuran un saber que se actualiza constantemente, nuestro propósito es evidenciar esa intercadencia entre la acción y la reflexión presentes en los acontecimientos corporales.

A continuación, se enumerarán algunos principios sustanciales, más que estéticos organizacionales, respecto del modo en que se ensamblan las prácticas artísticas. Como se ha señalado, el interés patente es determinar la coherencia entre los modos de acción y circulación presentes en las prácticas artísticas.

1. Un uso político de las tecnologías. Estas prácticas se caracterizan por emplear un fuerte activismo tecnológico, en la medida en que sus modos de organización y convocatorias son hilvanados desde el uso de redes sociales. De algún modo, los dispositivos tecnológicos fueron herramientas primordiales al articular los espacios de resistencias, convocatoria a llamados masivos y mitin. Así también no es menor el modo en que la información comenzó a circular contrainformativamente ante la constante censura por los medios convencionales de información.
2. La organización colectiva frente a los modos de represión. Muchas de las actividades emplearon una articulación interna de códigos como medida de seguridad y protección de los participantes. Participar de una *performance* masiva en el contexto de represión policial en Chile significaba exponer el propio cuerpo a la violencia. La siempre abierta posibilidad de ser detenido y perseguido por la policía es un permanente factor a considerar en estas prácticas. Pese a ese miedo constante, proliferaron en distintos contextos cada vez más organizados. En este punto, podemos señalar, por ejemplo, la persecución, incluso pública, por la policía chilena al colectivo Lastesis.³
3. Si el poder es logístico, es necesario bloquearlo. Que los escenarios de estas teatralidades dialogantes con el disturbio y la movilización configuren a la ciudad como un espacio de disputa es, quizá, la característica estructural presente en todos los acontecimientos corporales analizados. Desde la marcha a la *performance* colectiva, el cuerpo emergía e interrumpía el espacio público para dar a entender que volver a la normalidad previa al primer día en que saltaron los torniquetes los estudiantes secundarios y con ello se iniciaron los acontecimientos de octubre era imposible.
4. La presencia inmediata contra la representación. Al igual que el modo de realización escénica presente en las *performances* convencionales, se trata de efectuar una acción. Tal como lo describe Féral (2016): "La *performance* se alza contra cualquier forma de representación e intenta inscribirse en un presente escénico que se desarrolla aquí y ahora (88).
5. Desencadenan una apropiación colectiva de vida. Como último rasgo, pero el más importante desde una perspectiva política, las nuevas *performances* dejaron entrever una apropiación colectiva de la vida, un entusiasmo por una nueva política configuradora de los cuerpos. Tal como lo elucidan Lastesis (2021):

Entendemos que los cuerpos y cuerpas que llamamos a participar en nuestras convocatorias son aquellas que no son parte de lo oficial, aceptado ni hegemónico. Los cuerpos y cuerpas de mujeres y disidencias llevan una carga simbólica de violencias que se enfrentan, como cuerpo colectivo, a instituciones opresoras y conforman un solo cuerpo desafiante. (57)

Como última observación, nos proponemos examinar algunas afinidades entre la irrupción de los cuerpos en el espacio público con otras expresiones artísticas características del octubre. En efecto, algunas de estas metodologías fueron utilizadas como herramientas de combate en diversas manifestaciones sensibles por las cuales transitó la revuelta en Chile. La palabra escrita en el espacio público, por ejemplo, optó por los escritos en las calles como una necesidad de visibilizar aquello que no era visible. Si algo ha determinado la discusión estética ya a dos años de los acontecimientos de octubre, fue la proliferación de actos estéticos en las

manifestaciones sociales. El arte decantó fuera de su institucionalidad debido a una fuerte interpelación política, pues la idea vanguardista del arte retraído en su autonomía simultáneamente mostró su limitado impacto social: el arte solo será político en razón de esta política limitada. Lo anterior conllevó una radical transformación en sus modos de acción que inauguró una nueva forma de relaciones entre los afectos y los cuerpos, las instituciones artísticas y sus espacios de circulación.

Hace décadas los antecedentes del debate sobre los modos de acción de arte presenciaron el hito del programa estético y político de la Internacional Situacionista, el cual propuso la destrucción de todas las identidades de la sociedad del espectáculo: artista, autor, obra, trabajo y mercancía. Ahora bien, hoy, cuando el arte sacrificó tanto tiempo su contenido para sobrevivir como forma de una institución estéril, las diversas *performances* que acompañan las manifestaciones sociales traen consigo la impronta de una inmediata significación política de la sensibilidad: ¿acaso su propia abolición es la respuesta para recuperar su fuerza subversiva?

Desde octubre, todo intento por esbozar una significación política de la realidad a través del arte debe desplegarse necesariamente a partir del corazón de los cuerpos o será completamente estéril. Darle un cuerpo al pueblo, no un pueblo construido en los márgenes de la soberanía política o del Estado, sino un pueblo que estará siempre por venir, que es aún inexistente, es decir, una labor política inacabada e incesante. Lo performativo no es simplemente la manifestación corporal y sus implicancias políticas, sino también el pensamiento que la experimenta. Es necesario entonces leer los cuerpos, rebasarnos en su dimensión discursiva y experimental no discursivamente de todo eso que excede el cuerpo. En estos márgenes, se disputará la contienda política; se trata, por tanto, de un asunto de límite, ese límite intensivo entre el cuerpo y el lenguaje, entre los cuerpos reunidos y las discursividades emancipadoras que se hilvanan en sus aglomeraciones.

Ahora bien, lo cierto es que la *comunización* tan deseada por diversos intentos por ligar el arte con la política y la vida cotidiana ya *están* teniendo su lugar. Lo interesante de ensayar como reflexión es que esta intempestividad política no aconteció por la afirmación de un nihilismo pasivo concatenante a subjetivaciones revolucionarias. Si bien afirmamos con anhelo la impronta de la Internacional Situacionista (1999), “los delincuentes juveniles y no los artistas pop son los verdaderos herederos del Dadá” (62), no podemos dejar de precisar que hoy más que nunca resulta necesario pensar junto aquella arremetida política el anhelo de que el arte pueda volver a la vida como guerra, celebración o crítica, pero también, y quizá aún más interesante, como pensamiento y cuerpo.

Las diversas *performance* que acompañan las marchas le recuerda al cuerpo que él no es nunca una identidad preexistente y recuperable, sino que es todo lo que él puede, todo lo que ese cuerpo puede en la experimentación de sus afectividades y el estallido de sentido con que arremete.

[NOTAS]

1. En 1955, Austin dictó la conferencia “Cómo hacer cosas con las palabras”, instancia en que acuña el neologismo performativo en el contexto de la filosofía del lenguaje y los actos de habla. Performative vendría to perform (realizar), y comprende la capacidad innata del lenguaje de realizar acciones.
2. Sumada a la total impunidad por parte de los agentes del Estado, se devela una situación indignante, a la fecha de escritura de este artículo: se cumplen veinte meses de la revuelta de octubre y aún existen presos políticos, encarcelados, con falsos positivos por parte de la policía estatal. Existe en el Gobierno chileno un negacionismo de la prisión política y, por otra parte, la total impunidad a los agentes de Estado.
3. Como se aprecia en su testimonio, en que se observa el impacto de una denuncia por parte de los agentes del Estado, tras la performance que tuvo lugar la Segunda Comisaría de Carabineros de Chile, el 20 de noviembre de 2019: “La policía reaccionó indignada y presentó dos denuncias en nuestra contra por ‘desacato a la autoridad’ e ‘incitación a la violencia’. Dos denuncias acompañadas de un irrisorio reporte redactado por la institución que incluía fotografías de la video-performance, testimonios y nuestros nombres y apellidos. Para nosotras fueron muy impactantes las denuncias realizadas por Carabineros en nuestra contra. Primero, porque nos enteramos a través de un medio de comunicación que de una forma pusilánime se prestó para fomentar este ataque. Segundo, porque son agentes del Estado quienes realizan la denuncia; agentes que, supuestamente, han de velar por el resguardo de la ciudadanía. Ciudadanía y no pueblo, porque al pueblo sabemos que no lo reconocen; ese pueblo del que también somos parte” (Lastesis 2021, 125).

[REFERENCIAS]

- Arévalo, Sofía, Carla Motto y Jorge Sánchez. 2018. Prólogo a *Acontecimientos corporales: Desplazamientos en las prácticas artísticas*, 7-9. Santiago de Chile: Pólvora.
- Athanasiou, Athena y Judith Butler. 2017. *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barría, Mauricio. 2014. *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución de género: Un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista* 18, 296-314.
- Castillo, Alejandra. 2018. "Ars disyecta". En *Acontecimientos corporales: Desplazamientos en las prácticas artísticas*, editado por Sofía Arévalo, Carla Motto y Jorge Sánchez, 19-33. Santiago de Chile: Pólvora.
- Castillo, Alejandra. 2019. *Asamblea de los cuerpos*. Santiago de Chile: Sangría.
- Celedón, Gustavo. 2021. "¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?". En *Coordenadas de la investigación artística: Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente Morales, 29-53. Viña del Mar: Cenaltes.
- Colectivo Lastesis. 2021. *Quemar el miedo*. México: Planeta.
- Féral, Josette. 2016. *Teatro y violencia: ¿Una mediación imposible?* Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Fischer-Lichte, Erika. 2017. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Foucault, Michel y Daniel Defert. 2010. *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- González, Francisco, Leonora López y Brian Smith. 2016. *Performance art en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Hang, Bárbara y Agustina Muñoz. 2019. Prólogo a *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*, 11-24. Buenos Aires: Caja Negra.
- Internacional Situacionista. 1999. *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos.
- Rebentisch, Juliane. 2018. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rudolphy, Valentinne. 2020. "Fuego acciones en cemento". Acceso 19 de junio de 2021. <https://lajueramagazine.cl/tag/fuego-acciones-en-cemento/>.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Taylor, Diana. 2015. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Taylor, Diana. 2021. *¡Presente!* Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.