



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

PROYECTO TERMINAL

**DISCURSO VISUAL Y PERFORMANCE EN LAS PROTESTAS: UN
ANÁLISIS DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN LAS MARCHAS
DEL 8M**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES

PRESENTA

LIC. DALIA LÓPEZ CORTÉS

DIRECTOR (A)

DR. ADRIÁN GALINDO CASTRO

CODIRECTOR (A)

DRA. PAULINA AROCH FUGELLIE

COMITÉ TUTORIAL

DRA. DALIA CORTÉS RIVERA

DR. MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE

Pachuca de Soto, Hgo., México., Marzo 2023

**DISCURSO VISUAL Y PERFORMANCE EN LAS PROTESTAS: UN
ANÁLISIS DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN LAS MARCHAS
DEL 8M**



15/marzo/2023

Asunto: Autorización de impresión

Mtra. Ojuky del Rocío Islas Maldonado
Directora de Administración Escolar
Presente.

El Comité Tutorial de la tesis titulada **“Discurso visual y performance en las protestas: Un análisis de las expresiones artísticas en las marchas del 8M”**, realizada por la sustentante **Dalia López Cortés** con número de cuenta **232210** perteneciente al programa de **Maestría en Ciencias Sociales**, una vez que ha revisado, analizado y evaluado el documento recepcional de acuerdo a lo estipulado en el Artículo 110 del Reglamento de Estudios de Posgrado, tiene a bien extender la presente:

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Por lo que la sustentante deberá cumplir los requisitos del Reglamento de Estudios de Posgrado y con lo establecido en el proceso de grado vigente.

Atentamente
“Amor, Orden y Progreso”
Lugar, Hidalgo a 15 de marzo 2023

El Comité Tutorial

Dr. Adrián Galindo Castro
Director

Dra. Dalia Cortés Rivera
Miembro del comité

Dra. Paulina Aroch Fugellie
Codirectora

Dr. Manuel Jesús González
Manrique
Miembro del comité

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
Hidalgo, México; C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4220
jaasd_icshu@uaeh.edu.mx
sociologia_icshu@uaeh.edu.mx

Agradecimientos

Agradezco al CONACYT por brindarme la oportunidad de estudiar este posgrado de tiempo completo, así como al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y a los profesores que me guiaron en este proceso, en especial a mi director de tesis el Dr. Adrián Galindo, a los miembros de mi comité tutorial la Dra. Dalia Cortés, el Dr. Manuel González y a la Coordinadora de la Maestría en Ciencias Sociales, la Dra. Araceli Jiménez. Sin su apoyo este trabajo no hubiera sido posible.

A la Dra. Paulina Aroch, le agradezco la luz que me brindó al aceptar ser mi co-directora. Gracias por su paciencia, su acompañamiento, su guía y compromiso con mi tema. En su entrega y pasión por la investigación es que encuentro la motivación para continuar con este camino.

Agradezco especialmente a Leslie Saucillo, Sofía Perea, Abigail Vargas, Gigi Álvarez, Mirian Pérez, Elena García, Rocío Pávez, Constanza Serey, Diana Sánchez, Sofía Pérez, Pam Rico, y Rocío Pumar, por brindarme el material fotográfico utilizado para esta investigación. Su mirada me permitió conocer otros horizontes. Gracias también a todas las activistas feministas que continúan en la lucha. Este trabajo existe por y para ellas.

A Lourdes Cesari y Emmanuel Papadopulos quiénes se dieron el tiempo de escuchar a una artista confundida intentando hacer ciencias sociales. Sus perspectivas artísticas me ayudaron a dirigir mi tesis a lo que es ahora.

A Alan Suah por sus consejos, su mirada crítica, el apoyo incondicional que brindó a mi proceso y por su amor y acompañamiento en mi vida. A mis hermanos, quienes son la razón de siempre buscar superarme académicamente. A mi tía Sandra Cortés que me apoyó cuando más lo necesitaba. A mis padres, Andrés Alemán y Verónica Cortés quiénes me han brindado todo el amor y apoyo constante en mi formación profesional. Mamá, me has dado tanto y yo tan poco. Este logro también es tuyo. Tú me enseñaste a ser la mujer que soy ahora. Me enseñaste a cuestionar, indagar y siempre intentar ir más allá. Gracias por tu cariño, por las largas charlas, por escuchar mis inquietudes, por tu creatividad, por ser mi inspiración y mi artista favorita.

Índice

| | |
|---|------------|
| Agradecimientos | 3 |
| Índice | 4 |
| Índice de fotografías | 5 |
| índice de gráficas | 6 |
| Introducción | 8 |
| CAPÍTULO I. EL PERFORMANCE EN LA SOCIOLOGÍA CULTURAL | 18 |
| Configuraciones simbólicas de la representación y el performance en la sociología cultural | 18 |
| La pragmática cultural y el performance social | 25 |
| Performance como arte contemporáneo | 30 |
| CAPÍTULO II. PERFORMANCE COMO ENCUENTRO ENTRE CUERPO, ESPACIO Y PROTESTA | 40 |
| El estudio del cuerpo como espacio discursivo | 40 |
| El arte-acción de protesta como estrategia de denuncia política | 46 |
| Breve historización sobre el performance de las ciudades latinoamericanas | 57 |
| CAPÍTULO III. ARTE Y PROTESTA FEMINISTAS. ANÁLISIS DEL DISCURSO VISUAL EN LAS MARCHAS DEL 8M EN TRES CIUDADES LATINOAMERICANAS | 60 |
| La fotografía feminista como herramienta metodológica | 61 |
| Un acercamiento a las poéticas performáticas en las narrativas feministas | 66 |
| Elementos constitutivos de los performances en la Ciudad de México. Narrativas y poéticas de las protestas feministas | 96 |
| Conclusiones generales | 99 |
| Referencias | 104 |
| Anexos. Registro fotográfico de las protestas del 8M 2022 en ciudades de Latinoamérica | 110 |
| Glosario de términos | 120 |

Índice de fotografías

| | |
|--|----|
| Fotografía 1. Mujer libertad, de Elena García, CDMX 2022 | 66 |
| Fotografía 2. Monumento y bandera, de Mirian Pérez, Oaxaca 2022 | 68 |
| Fotografía 3. Mujeres en el Zócalo, de Sofía Pérez, CDMX 2022 | 68 |
| Fotografía 4. Mujeres frente al gobierno, de Rocío Pumar, Buenos Aires 2022 | 69 |
| Fotografía 5. Mujer con el torso desnudo, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 70 |
| Fotografía 6. Mujer con el torso desnudo 1, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 70 |
| Fotografía 7. Mujer protestando, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 71 |
| Fotografía 8. Mujer en la acera, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022 | 71 |
| Fotografía 9. Mujeres luchadoras, de Abigail Vargas, San José Costa Rica 2022 | 73 |
| Fotografía 10. Mujer con máscara, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 74 |
| Fotografía 11. Retrato de mujer con máscara, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022 | 75 |
| Fotografía 12. Retrato de mujer con máscara 2, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022 | 75 |
| Fotografía 13. Mujer con copal, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 76 |
| Fotografía 14. Mujer con penacho, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 76 |
| Fotografía 15. Bruja con consigna, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 77 |
| Fotografía 16. Mujer con traje, de Constanza Serey, Valparaíso Chile 2022 | 78 |
| Fotografía 17. Peritos, de Sofía Perea, CDMX 2022 | 79 |
| Fotografía 18. Médicas contra el feminicidio, de Sofía Perea, CDMX 2022 | 80 |
| Fotografía 19. Niña protestando, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 82 |
| Fotografía 20. Mujer sosteniendo a niño, de Mirian Pérez, Oaxaca 2022 | 83 |
| Fotografía 21. Mujer y niño, de Leslie Saucillo, Tepeji del Río Hidalgo 2022 | 84 |
| Fotografía 22. Mensaje a la maternidad, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 85 |
| Fotografía 23. Vientre, de Sofía Perea, CDMX 2022 | 86 |
| Fotografía 24. Collage danza y música. De izquierda a derecha, Constanza Serey (Valparaíso Chile), Sofía Perea (CDMX), Rocío Pávez (Santiago de Chile), Gigi Álvarez (CDMX), Elena García (CDMX), Diana Sánchez (CDMX), 2022 | 87 |
| Fotografía 25. Baile en plaza, de Leslie Saucillo, CDMX 2022 | 88 |
| Fotografía 26. Baile en silla de ruedas, de Sofía Pérez, CDMX 2022 | 88 |

| | |
|---|----|
| Fotografía 27. Policía, de Diana Sánchez, CDMX 2022 | 89 |
| Fotografía 28. Policía y flor, de Gigi Álvarez, CDMX 2022 | 90 |
| Fotografía 29. Collage de Sofía Pérez, CDMX 2022 | 91 |
| Fotografía 30. Monumento intervenido, de Pam Rico, CDMX 2022 | 92 |
| Fotografía 31. Calle con grafiti, de Constanza Serey, Valparaíso Chile 2022 | 93 |
| Fotografía 32. Mensaje en edificio, de Sofía Pérez, CDMX 2022 | 94 |
| Fotografía 33. Catedral, de Sofía Pérez, CDMX 2022 | 95 |

Índice de gráficas

| | |
|---|----|
| Gráfica 1. Elementos artísticos predominantes en las protestas del 8M | 96 |
| Gráfica 2. Tópicos predominantes en las protestas del 8M | 97 |



Fotografía de Abigail Vargas, Costa Rica 2022

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se estudian los actos performativos identificados en las protestas feministas del día internacional de la mujer (8M). Se retoma al performance primeramente como concepto teórico para luego abordarlo como expresión artística. El estudio se realiza a partir del registro fotográfico de artistas en ciudades de algunos países de Latinoamérica como son México (Ciudad de México, Oaxaca, Tepeji del Río) Chile (Santiago de Chile, Valparaíso) Costa Rica (San José) y Argentina (Buenos Aires).

Desde el marco teórico se hace uso de la sociología cultural de Jeffrey Alexander para analizar las acciones performativas dentro de las marchas feministas, de igual forma se recurre a la filosofía del lenguaje de John Austin para analizar los discursos visuales identificados en el registro fotográfico. Se utilizan herramientas de análisis propuestas desde los estudios teatrales que ayudan a comprender los elementos simbólicos a nivel visual, poético y discursivo desde las perspectivas de autores como son Diane Taylor y Richard Schechner por mencionar algunos.

Posteriormente se discuten las implicaciones y consecuencias del proceso de performatización que se llevan a cabo durante las protestas sociales realizadas en los espacios públicos de las ciudades latinoamericanas ya mencionadas, que buscan dar a conocer asuntos o temáticas de interés social, así como exponer demandas sociales ante problemas públicos específicos. Se plantea que existe una relación estrecha entre la protesta y el performance en cuanto al uso del cuerpo como espacio discursivo.

Por último, se estudian las narrativas recurrentes dentro de las manifestaciones; sus elementos, estéticas, técnicas y poéticas de los que se valen con más frecuencia; asimismo se realiza una interpretación a partir de categorías de análisis que hace John Austin sobre el lenguaje, fundamentalmente con las consignas, panfletos, canciones y pintas feministas. También, se recupera el método de tres niveles propuesto por Ingrid Fugellie, para profundizar en las dimensiones de interpretación del contenido estético y hermenéutico del material fotográfico, y

los discursos feministas de protesta latinoamericano a partir de los significados identificados en el registro fotográfico de mujeres residentes de cada región.

Desde hace algunas décadas, la aparición de intervenciones artísticas en las protestas sociales ha sido una práctica más o menos común para evidenciar varios tipos de problemáticas y temas que buscan posicionar a toda clase de grupos y colectivos sociales. Estas intervenciones politizan posturas y valores que contienen discursos sobre cómo usar espacios y cuerpos. Es decir, el lugar desde donde se ponen de manifiesto las intervenciones artísticas también conforma, al igual que su contenido, parte de los discursos centrales de las protestas. Con el arte como herramienta discursiva, las protestas yuxtaponen dispositivos de presentación y representación; lenguajes, símbolos y signos, narrativas visuales, poéticas y por supuesto, demandas.

Se habla de *cuerpas* y *colectivas* para hacer referencia a las mujeres, posicionar sus discursos en cuanto a la visibilización en femenino de los mismos; se busca ir en contra de nuestra invisibilización, enfatizando el hecho de que esta investigación es redactada por una mujer, y cuyo objeto de estudio son las narrativas propuestas por mujeres artistas.

Se habla de una necesaria “sensibilidad cultural” (Vera, 2022:160) para el análisis de la dicotomía arte-protesta en donde se reconoce que el arte es una herramienta que politiza discursos y refuerza la idea de hacer lo personal político. En ese sentido, resulta de particular interés para esta investigación indagar en los efectos de significación que produce el arte en las protestas, y no en la efectividad en cuanto a la atención de demandas públicas e integración de los temas en las agendas gubernamentales por parte de las instituciones, así como el posible impacto o cambio social que pueden o no alcanzar los discursos identificados en las protestas feministas.

En las protestas feministas, los contenidos de los discursos se suelen relacionar con la demanda por la amplitud de derechos; la libertad, seguridad, justicia, etc. El arte funge como estrategia politizadora de la denuncia. Frente a la violencia, se grita y alude a la incapacidad del Estado y sus instituciones. En las

desapariciones de mujeres, por ejemplo, se pone en el centro de la creación artística la presencia/ausencia de los cuerpos, la cruda desnudez de las vestimentas sin portadoras, los silencios de agonías en espacios desprovistos de sensibilidad humana. En la creación que denuncia la violencia, ya sea doméstica o en espacios públicos, presenciamos consignas, gritos desesperados, grafitis, danzas y música que dice de muchas formas el grado de hartazgo e ira hacia el sistema social que violenta y permite la violencia. Se sobrerrepresenta la evidente falta de voz con mordazas y parches en la boca, sangre, golpes en el rostro, las extremidades, etc.

Para el caso de la demanda de ciertos derechos como los reproductivos, aparecen en la escena vientres desnudos, alegorías a la vulva y los genitales femeninos, se alude a la maternidad como decisión personal, y al cuerpo como espacio de lucha y conquista de nuevos derechos, o su reconocimiento fáctico en el *corpus* legal vigente. Los pañuelos verde y morado se han convertido en íconos que simplifican la idea gráfica de lucha feminista, acompañado por el puño levantado, y el gesto representativo de la lucha colectiva. Al mismo tiempo, se presencian estos colores con música y danzas que se aproximan en su conjunto a la idea de festividad. Toda esa gama de creaciones estéticas, y con ellas los discursos que van mostrando, forman parte del objeto de estudio de esta investigación.

Los problemas y temas que conforman a las protestas feministas en general conjugan estas creaciones con estrategias para poner de manifiesto la denuncia, resignificando así al arte mismo, en su modalidad político-conceptual; sus contenidos y la manera de relacionarnos con quien protesta y con el contenido de la protesta. Fungimos como espectadores y copartícipes de estos actos con los que se mezclan actitudes de desafección, rechazo, indiferencia, así como interés, curiosidad, morbo, reflexión y consciencia.

Por lo tanto, la dicotomía arte-protesta es recíproca, relacional y dialógica porque lleva al límite los procesos desde donde nacen las denuncias y la necesidad de ponerlas de manifiesto innovando o reproduciendo cánones estéticos, con dispositivos que irrumpen -o no- la escena pública.

Desde el punto de vista de su creación, las expresiones artísticas pueden ser *performances*, *happenings* o *instalaciones* como algunos de los recursos más utilizados. El impacto de su lenguaje, símbolos y signos que se articulan para construir discursos señalan y demandan a las autoridades del gobierno, y hacen un llamado de conciencia-acción a la ciudadanía. Cabe decir que, independientemente de la variedad de discursos y movimientos feministas, las feministas fraguan intuitiva o académicamente el tipo de recurso artístico usado, y lo concatenan para alcanzar un objetivo más o menos definido previamente.

También es importante decir que la investigación no indaga sobre la legitimidad social, moral, etc. de la autodenominación feminista, ya sea individual o en colectivo. Es decir, se toma como eje central de la discusión la creación artística en el marco de las protestas feministas durante el 8M, resaltando la variedad de discursos en ellas, independientemente de quién o quiénes participan, y en qué medida gozan de aceptación o rechazo dentro de los grupos y colectivos que conforman tanto a las protestas del 8M, como a las actividades artísticas antes y después de la gran marcha que sucede en diversas partes del mundo. En ese sentido, el objeto de estudio para esta investigación son las expresiones artísticas identificadas en las marchas que suceden con motivo del 8M y su importancia social y política de los últimos años.

Dicho esto, vale decir que no toda expresión que integra elementos visuales o simbólicos con el objeto de comunicar un mensaje dentro de las protestas del 8M constituyen expresiones artísticas que hayan resultado de interés para su estudio. En particular, la característica nodal del método de selección tiene que ver con el hecho de que en los dispositivos artísticos hay conciencia de su sentido, así como un diálogo claro, abierto y horizontal que se establece con los receptores de ese mensaje, así como también destacar la existencia de nociones academicistas, técnicas o estrictamente artísticas que dejan ver una suerte de profesionalismo, el cual se entiende como una base fundamental para la creación artística.

En el caso del performance, es una especie de representación estética con el fin de manifestar una postura política a través de diferentes tipos de lenguajes no

verbales, enfatizando la presencia del cuerpo como espacio discursivo. Surge y se mezcla desde la identidad social, y sucede en sus contextos, como grupo, comunidad, etc. El término también es usado para referir a otra clase de conceptos, como el del desempeño/rendimiento. Sin embargo, como se desarrolla más adelante, específicamente en el capítulo teórico de la tesis, la perspectiva en el análisis del performance se relaciona más bien desde sus particularidades provenientes de los estudios en las humanidades. Desde este punto de partida, el performance funge como reflejo de imaginarios colectivos y discursos utilizados derivados de ideas más amplias como en el caso de los movimientos feministas. El uso del performance en las protestas puede funcionar en algunos casos para visibilizar los tipos de representaciones que se guardan para determinados grupos. Es decir, el performance también es un proceso de enunciación que reclama lo particular frente a lo general.

La principal diferencia con el happening y la instalación es que, en el caso de estos últimos, la participación de los espectadores guarda funciones diferentes. En el happening, hay una suerte de coparticipación que va guiando el ejercicio escénico- artístico, y la instalación es un dispositivo fijo o semifijo para presentar y en algunos casos representar ideas y conceptos que se intentan materializar a través de técnicas de las artes visuales; escultura, pintura, etc.

Estas expresiones aparecen de forma asíncrona, fragmentada, diversa, y es multiculturalista, iconoclasta en la mayoría de ocasiones, subversiva, así como también aparece para reafirmar valores, o para señalar explícitamente lo que se considera incorrecto moralmente, a modo de pedagogía ciudadana abierta y flexible que cruza y retoma ideas desde distintos puntos de vista.

De las distintas miradas en las ciencias sociales y las humanidades, la sociología cultural comprende al performance realizado en los espacios públicos como un canal mediante el cual las audiencias se identifican con las y los ejecutantes escénicos; sus narrativas y poéticas, permitiendo así adquirir plausibilidad y visibilidad.

Como resultado de ello, hay una *refusión* que, en términos de Alexander, se entiende como el proceso de comunicación exitosa entre las y los ejecutantes a partir de sus acciones. Desde la sociología cultural de Alexander Jeffrey, el performance implica un sistema hermenéutico de representación simbólica que configura los discursos expuestos en acciones como las protestas sociales. El análisis planteado se realizó a partir de la recopilación del registro fotográfico de actos performáticos, o que podrían ser analizados como tal y en donde se enfatiza los usos del performance como herramienta discursiva.

La metodología empleada es de corte cualitativo y se retoma el estudio de discurso visual propuesto por el modelo de análisis iconográfico de Fugellie, quien analizó imágenes sobre adicciones de jóvenes para comprender sus aristas e interrelaciones con la cultura. El estudio de las imágenes permite generar un análisis a nivel contextual, relacional y biográfico. El registro fotográfico recopilado corresponde a una exhaustiva selección del trabajo realizado por fotografías independientes provenientes de diferentes ciudades de México y Latinoamérica, que fueron sistematizadas en el software atlas.ti para su análisis. La propuesta y aportación gira en torno al punto de partida; el uso de la sociología cultural como herramienta para el estudio del registro fotográfico del performance feminista, así como su análisis desde el modelo iconográfico para establecer un diálogo multi e interdisciplinar entre las ciencias sociales y las humanidades, en específico con el arte.

Las protestas feministas actuales, ilustran la diversidad de los métodos para exponer demandas públicas, y cómo se han extendido y normalizado las prácticas artísticas como la danza, pintura, música, etc. La vigencia y la relevancia de la lucha feminista en cuanto a los diferentes problemas que vivimos las mujeres (como son los casos de violencia y feminicidio en el país), hacen de esta investigación una interlocución necesaria e importante para el contexto en el que vivimos.

Así entonces, el objeto de estudio son las protestas sociales generadas por las activistas feministas que dan visibilidad a demandas públicas por medio de diversas expresiones artísticas como los performances realizados durante el 8M del

2022. El material hace referencia a distintas marchas del 8M en ciudades como: Ciudad de México, México; Valparaíso, Chile; Buenos Aires, Argentina, entre otras. Por otra parte, la hipótesis que se sostiene es que además del auge en Latinoamérica por el uso de dispositivos artísticos como el performance en las protestas feministas, existe también una creciente diversificación y especialización de narrativas y recursos artísticos como la pintura, la danza, la música, el teatro, etc., hecha no necesariamente por artistas, pero sí incorporando técnicas y recursos desde la práctica artística.

Los grupos de protesta que participan activamente en las protestas como las del 8M, están conformados por personas con diversos perfiles tanto académicos como profesionales, ámbitos desde los cuales yuxtaponen ideas, expresiones y actitudes con demandas sociales específicas. En este sentido, hay una latente particularización temática entre los grupos que se dedican a producir discursos con objetivos que pueden llegar a complementarse o contraponerse.

Todas esas narrativas y poéticas reflejan necesidades y se vinculan con imaginarios de subculturas que cohabitan los espacios donde aparecen las expresiones artísticas. El performance es una expresión que se presenta por única ocasión, logrando así mediatizar el espacio e imbricarlo desde al arte, la política y lo social, permitiendo a quienes observan interactuar directamente con el problema o temática y sus elementos; en una relación dialógica con los contenidos de las demandas, sus sentipensares de ira, miedo, odio, dolor e impotencia que se visibilizan y mezclan con los elementos donde se escenifican estas expresiones, principalmente las grandes ciudades.

Performance quiere decir “desarrollo de un acto en vivo”. Además de protesta, puede pertenecer a otra clase de *acuerpamiento*. En este sentido, Taylor propone el término de lo “performático” para referir las dimensiones discursivas que alcanza el performance, permitiendo distinguir entre el performance como rendimiento, el performance art y, la performatividad como límite conceptual de los distintos acuerpamientos en los espacios.

Así entonces, lo performático de las protestas aparece con mayor fuerza en las ciudades y sus centros de reunión, donde se conjuntan grandes cantidades de personas. Por lo tanto, hay una amplia variedad de posibilidades de interlocución que se dan en estos espacios, teniendo como escenario las acciones cotidianas de las ciudades donde surgen estas expresiones artísticas, de manera que, ya sea individual o en grupo, difícilmente pasan inadvertidas para el orden social de estos lugares.

En otros términos, la ciudad funciona como un recurso más en el discurso de protesta, y como un canal de comunicación que busca problematizar a las acciones que ocurren en el orden privado; de la institución familiar, comunal, etc., como en el caso de las protestas que hablan sobre la violencia u otros problemas relativos. Así como el cuerpo constituye un espacio de conquista política y protesta, el espacio donde se posicionan las demandas de los cuerpos también influye en la búsqueda por transformar y revalorizar sus sentidos, usos y orientaciones propias de la cultura.

El performance realizado en estos espacios conecta con las “audiencias”, quienes se identifican o rechazan sus contenidos, así como al interior de las marchas, por quienes construyen lazos que se sostienen por lo menos hasta la culminación del acto político. A esto se le entiende como acuerpamiento, una característica que implica que las relaciones sociales entren en un estadio de suspensión que invita a la movilización, la ruptura, y el distanciamiento respecto del uso convencional de los espacios de protesta y sus lugares comunes, como sus centros de reunión.

Las ciudades actuales se erigen como espacios de conflicto y lucha por el reconocimiento público, con posicionamientos contradictorios y fluctuantes que las convierten en un actor más en el escenario de lo político (Ramírez, 2015). Con el desbordamiento catártico que implican las protestas sociales en contra de problemas sociales objetos de las marchas, la ciudad entra en un estado de mutación que rompe con su aparente funcionalidad estática. El espacio de protesta

no es sólo el *background* de las movilizaciones sociales, sino es un elemento que simboliza la acción social y el sentido de lo público.

Los objetivos de la investigación empiezan por ofrecer una explicación teórica al fenómeno del discurso de los performances feministas para analizar el alcance de estas prácticas artísticas; sus significados y narrativas. La discusión continúa con los usos del término performance en los estudios artísticos, y su subsecuente implicación en los estudios desde las ciencias sociales para comprender la naturaleza de estos actos ejecutados en las protestas. En ese sentido, se busca hablar de las performances en las protestas feministas como si fuesen expresiones meramente artísticas, aunque como se dijo antes, en algunos casos no sean concebidas como tal. Sin embargo, pese a la dificultad en la distinción de las prácticas performativas, se reconoce la existencia de características comunes que comparten estas acciones como elementos artísticos, significaciones, composiciones, metáforas, etc.

El método usado es el del análisis iconográfico de Ingrid Fugellie, en el cual se consideran tres unidades para su estudio: la primera consta en analizar las percepciones generales e intuitivas, posteriormente se analiza el contenido formal-sintáctico, temático-semántico y pragmático, y en una última categoría se interpretan las relaciones de sentido y desciframiento de las imágenes.

Finalmente, se sistematizan y estudian los diferentes discursos presentes en las protestas feministas, así como los recursos que desde el arte constituyen al performance en cuanto práctica usada ampliamente durante las marchas del 8M registradas desde la mirada de mujeres fotógrafas.

CAPÍTULO I. EL PERFORMANCE EN LA SOCIOLOGÍA CULTURAL

“Si los estudios sobre representación fueran un arte, este sería de vanguardia”.

Richard Schechner

En este capítulo se hace un acercamiento teórico a la sociología cultural y los estudios sobre la filosofía del lenguaje para comprender los usos de la performatividad dentro de las protestas. Se retoman conceptos propuestos principalmente desde la sociología cultural de Jeffrey Alexander para analizar las acciones performativas en los discursos de las marchas feministas, así mismo, se habla de performance desde la perspectiva de John Austin, Diane Taylor y Richard Schechner quienes proponen las herramientas de análisis que ayudan a comprender a los elementos que conforman las protestas performativas a nivel visual, poético, simbólico y discursivo.

Configuraciones simbólicas de la representación y el performance en la sociología cultural

Representar podría definirse como el acto de mostrar un extracto de la realidad y reconstruirla de manera estética, simbólica y/o ficcional. La representación se construye como un conjunto de acciones humanas, que puede ser estudiada en diferentes fenómenos, pues transcurre en la realidad social, en las relaciones sociales, en el espacio cotidiano como la ritualidad, las artes escénicas y visuales, los entretenimientos populares y los eventos masivos tanto políticos como culturales. La representación existe de manera implícita en la esfera social y en las acciones cotidianas, ya sea de manera individual o colectiva.

Esta perspectiva teórica es retomada por la sociología cultural de Alexander y los estudios de representación social propuestos por Moscovici. Ambos autores consideran a las representaciones individuales como colectivas para el desarrollo

de su teoría. De igual manera, se puede identificar en autores como Goffman (2001), Burke (2006) y Geertz (2003) que la acción simbólica ya consideraba la importancia cultural en cuanto a las actividades como manifestaciones expresivas más que por su carácter racional.

Las dimensiones analizadas dentro de la sociología cultural estudian la acción de comunicar como resultado de construir e interpretar textos culturales. Para Alexander se debe redefinir el término sociología de la cultura y en su lugar nombrarla sociología cultural con el fin de dar significado a la acción social como categoría.

En ese sentido, la sociología se centra en el estudio de los ambientes externos, y tiende a registrar las maneras en que la racionalidad instrumental se naturaliza. Por lo tanto, la sociología cultural se coloca, desde la perspectiva del autor, como un programa fuerte ya que busca analizar los ambientes internos y la cultura se convierte en una dimensión en sí misma.

Para el autor, el estructuralismo y el positivismo utilizan un lenguaje culturalmente neutral y puramente analítico que se contrapone con la forma en la que la razón opera. ya que, aunque no se puede reemplazar el mito por la razón, si es posible utilizar la razón para criticar mitos particulares (Alexander, 2009).

“La sociología, y más en general las ciencias sociales, no prestan suficiente atención al ambiente interno de la acción. Hay consecuencias humanistas, éticas y morales para ello: la sociología cultural nos recuerda que estamos vivos, ya que un aspecto fundamental de estar vivo es que uno interpreta, uno imagina” (Alexander, 2009: 933-959).

La sociología cultural de Alexander define como textos a los códigos y narrativas de las acciones significativas perceptibles. Por ejemplo: el rito, las artes escénicas, visuales y la representación, así como en ámbitos institucionales como la religión, la nación, la clase, la raza, la familia, el género y la sexualidad. Es a partir del análisis de los textos sociales construidos en las redes de signos que podemos comprender

que la sociología no debe ser el estudio de contextos, sino también el estudio de los textos. *El texto-simbólico social es un conjunto de todos los códigos, narrativas y configuraciones retóricas que son el objeto de la reconstrucción hermenéutica.* (Alexander, 2017:43).

La cultura entonces es para Alexander más que una variable independiente para el análisis sociológico, debido al énfasis y profundidad en las dimensiones de lo creativo y lo performativo. El enfoque teórico del autor en la implicación cultural y el proceso de significación que lo compone se relaciona con la teoría de las representaciones sociales propuestas por Moscovici, quién, al igual que Alexander, reconoce a las representaciones individuales como una unidad de análisis que tiene efecto en el colectivo.

Moscovici retoma para su teoría las representaciones colectivas de Durkheim, pero intercambia el término “colectivas” por “sociales” dado que, las representaciones sociales parten de comprender la importancia de los procesos individuales en el terreno social. El teórico establece que las representaciones tienen injerencia en la construcción de identidades colectivas, dado que los individuos articulan sentipensares como producto del contexto cultural al que pertenecen. Representar se hace presente dentro del imaginario y en la interacción social pues ocurre por medio de un proceso de percepción de la realidad e interpretación de esta. Por lo tanto, las prácticas sociales se basan en reconocer las diversas creencias, ideologías que conforman a las interacciones sociales.

“Una representación no es algo estático, consiste en un objeto, una ciencia y una transformación de ese objeto. Las representaciones sociales son tipos de creencias paradigmáticas, organizaciones de creencias, de conocimiento y lenguaje y se distinguen en distintos tipos de estructuras del conocimiento. La comunicación forma parte del estudio de las representaciones porque éstas se generan de un proceso comunicativo y se expresan por medio del lenguaje” (Moscovici, 2008:102).

Es a partir de la relación con los contextos de los objetos que los sujetos determinan su representación. Dentro de un contexto cultural existen creencias, significaciones,

ideologías y valores que intervienen en la interacción social, por lo que tienen implicaciones directamente con la vida social y las estructuras que la conforman. Podemos decir entonces que la representación se conjuga a partir de construcciones simbólicas y que, a su vez, se relaciona con los procesos comunicativos, pues el lenguaje se configura por códigos y símbolos que son válidos en determinados contextos.

Para Moscovici las representaciones están insertas en los significados de las palabras y por eso el discurso público las recicla y perpetúa. Podemos entender entonces la importancia que la cultura tiene en la formulación de representaciones sociales entre la sociedad y el individuo (Moscovici, 2008).

Entonces, las representaciones sociales son un conjunto de significaciones extraídas desde la cultura, puesto que se construyen a partir de signos entrelazados. Se retoma el concepto de “textos culturales” propuesto por Alexander para referirnos a las significaciones culturales, ya que son contemplados desde la acción simbólica y los actores en la cotidianidad.

Es necesario entender a la acción simbólica como uno de los principales objetos de estudio en términos de cultura. Según Luhmann, los estudios sobre sociología cultural refieren a la observación de observaciones, pues se sustituye el que se observa por el cómo se observa (Luhmann, 1995). Podemos considerar a la cultura como una acción simbólica y pública que se produce desde el imaginario personal mediante sus representaciones semióticas y se reproduce en la esfera social mediante la, o las posibles lecturas de su significado. En palabras de Geertz (2003), la cultura es un concepto semiótico y la acción simbólica se comprende como un proceso interpretativo.

Clifford Geertz (1973) hizo famoso el término “acción simbólica” que había sido propuesto anteriormente por Burke (1957) a partir de analizar la ritualidad como una construcción que reafirmaba las estructuras sociales, como en el caso de las peleas de gallos balinesas, donde ejemplifica cómo desde la lucha y la competencia se legitima la construcción de las identidades masculinas (Geertz, 2003). Durkheim (2006) por su parte, ya analizaba los rituales en donde los *warramunga* veneran a

sus ancestros como una reproducción de la acción colectiva (1996:378) al igual que Shilis y Yung (1953) veían a la coronación de la reina Isabel como un acto de comunión nacional; así como Lloyd Warner argumentaba que el *memory day* representaba un ritual anual que reafirmaba los sentimientos colectivos (Alexander, 2017).

La acción social está conformada por signos que construyen a la representación imaginaria como proceso que une al emisor/a del mensaje con el/la receptora de este. El proceso receptivo es la interpretación continua de un conjunto de signos para construir significados. Podemos comprender entonces que la sociedad crea representaciones que a su vez producen interpretaciones. Los sujetos se construyen a partir de signos que no se reducen solamente al lenguaje hablado, pues el lenguaje también se manifiesta en los contextos y el significado de los signos derivan de las estructuras culturales.

Burke propuso considerar a la acción como una escena que desarrollaba la acción mostrando así que las tradiciones culturales pueden ser consideradas como acciones reguladoras para dramas significativos en la representación. Para Burke obtener la simpatía de la audiencia funciona como un texto dramático y puede mostrar la cohesión de la sociedad. Esta perspectiva se relaciona con el efecto de “re-fusionar” y “des-fusión” de la que habla la sociología cultural (Burke, 1957).

Dichas perspectivas acercaban a los estudios sobre la representación que posteriormente serían desarrollados en la sociología cultural. Burke en su análisis del poder busca describir las transformaciones sociales y los cambios en la interrelación entre acción, instituciones y cultura como los tres niveles que construyen los contextos.

Otro autor que rescata elementos teatrales para desarrollar su teoría sería Turner desde los estudios sobre la acción simbólica, puesto que relaciona los elementos retablísticos desde la liminalidad con la representación: *“los rituales incluyen fases liminales en las que las diferencias de estatus se disuelven, las restricciones de la norma social se suspenden y una forma única de solidaridad de communitas aparece”* (Turner, 1969:128).

Esta visión de Turner se fortaleció debido a la relación que llevaba con Schechner, teórico del teatro interesado en los estudios del ritual, el performance y la representación creando así de manera colectiva los estudios de performance. La visión de Schechner consideraba a la performatividad como un elemento de los estudios del performance que trasladaba la liminalidad a la esfera social el análisis crítico de los espectadores rompiendo con las estructuras establecidas (Schechner, 2002).

El autor propone que los participantes del ritual se nivelan en una sociedad abierta temporal, pues la estructura se disuelve y las identidades se homogeneizan. Los sujetos entonces generan una comunidad de convivencia de iguales. En los movimientos de protestas sucede de igual forma este proceso, pues suelen estar conformados por sujetos de diversos *estatus*. El papel de la performatividad en este sentido también refuerza la idea de que existe una identidad colectiva, pues se utilizan y comparten signos hacia los mismos sentidos.

Las perspectivas sociológicas clásicas respecto del papel de la cultura atañen a un elemento social producto de la representación social. En la medida que los estudios culturales han develado los mecanismos sociales que activan procesos más amplios de ruptura o cambio, se ha puesto atención en las características simbólicas que resignifican los contenidos de la identidad social.

Un ejemplo serían las “máscaras” goffmanianas, puesto que son formas de representación de los sujetos en sociedad que se adaptan y moldean dependiendo el contexto social al que responden. Esta perspectiva teórica propone que las relaciones sociales están mediadas por la interacción entre símbolos: estigmas que producen determinados efectos. Para Goffman, el mundo moderno es una gran metáfora del teatro, en el sentido de que hay una doble función en quien actúa, no sólo consciente para obtener lo que busca, sino como reflejo de una serie de expectativas y estigmas que hacen de la relación social un proceso microsocial enfocado más en las interacciones “cara a cara” que en un sistema de construcción social más extendido (Goffman, 2001).

Este análisis no tiene lugar únicamente en las relaciones de primer orden, es decir, más cercanas al estudio de comunidades pequeñas, sino que constituye un marco de análisis del “contacto”, dado principalmente en el modo de vida tanto de las grandes ciudades como del ámbito comunitario, donde las interacciones sociales van en distintos sentidos, y en relación con intereses y valores propios de los espacios liminales.

El individuo según Goffman tiene muchas representaciones ante el mundo social, dadas sus diferentes interacciones. Hay actuación y una fachada o máscara, en tanto los comportamientos están en función del “otro”. Dicha fachada está compuesta por “modales” y una “apariencia”. En otros términos, el autor señala la existencia de una representación dividida en lo estrictamente físico-biológico, y en la actuación o diálogo no verbal. El cuerpo en este funcionamiento tiene un papel fundamental, pues es el espacio un producto de una construcción social y cultural simbólica, en adición de un componente netamente individual, el poder hacer que le da sentido a la interacción.

Desde los estudios teatrales, es Schechner quién analiza la acción mimética de la representación como algo que no pertenece a la “realidad” pero si la conforma. Schechner (2002) define al hecho de representar como accionar. Es aceptar una convención, pues es un acuerdo que se establece entre los sujetos participantes que juegan determinados roles y estos son aceptados o rechazados por la colectividad. Ya antes se ha hablado de la reproducción de estructuras colectivas a partir de la representación, como en el caso de la ritualidad. Desde una perspectiva aristotélica sobre el acontecer teatral, la representación resignifica a la realidad por medio de la mimesis, la cual podríamos entender como una traducción estética del conjunto de significantes extraídos de contextos culturales.

Partiendo desde este supuesto, podemos entender a la representación como el espacio desbordado del teatro en tanto institución, para pasar a un teatro más abierto, pues se encuentra en constante diálogo con la realidad desde una perspectiva social, sus efectos en la identidad colectiva, los actos de comunión, la ritualidad y su relación con los contextos culturales que la conforman.

La pragmática cultural y el performance social

La performance se puede insertar en un campo de estudio abordado por diferentes disciplinas. Teóricos como Goffman, Bourdieu y Wacquant, mencionan, *grosso modo*, que lo artístico configura un sistema de normas sociales propias que se interiorizan y forman espacios propios para la acción social. En tal sentido, se entiende en particular a la performance como detonador de comportamientos e ideas que condicionan futuras acciones.

Partiendo del entendido en el que toda representación social está construida por significados derivados de construcciones simbólicas, se habla del performance como un conjunto de códigos que conforman significados dentro de las estructuras culturales. Los contextos a los que pertenece lo performativo, son las situaciones en las que se relacionan los sujetos dentro de su cotidiano, por lo que los significados nunca pueden estar separados de sus significantes.

En los procesos comunicativos existe un enunciador con una representación mental, dirigida a un destinatario, el cual, interpreta el mismo discurso de acuerdo con su propia representación mental. Para ejemplificar lo anterior se toma como referencia la pintura “La traición de las imágenes” de René Magritte 1929 quien muestra la representación de una pipa. Debajo del dibujo se encuentra el texto “Ceci n’est pas une pipe (Esto no es una pipa).

La negación del objeto pipa por medio del texto pone a discusión la percepción sobre la realidad, la representación y el lenguaje. Por un lado, el texto advierte una innegable realidad: El objeto no es una pipa, sino la representación de una pipa. Con la pintura el artista hace referencia a que toda manifestación pictórica se limita al plano representativo. Se puede identificar al enunciador (en este caso el artista) con una representación mental (pipa) dirigido a un destinatario (espectador) el cual puede compartir la misma representación del enunciador o tener un referente personal de acuerdo con su propia experiencia de vida.

Para el análisis de los discursos performáticos se retoma la teoría de los actos de habla del filósofo John Austin, con la finalidad de comprender de manera

más amplia la interpretación del lenguaje verbal en las protestas que utilizan el performance.

Para interpretar los significados en cualquier tipo de lenguaje es necesario considerar los aspectos sociohistóricos, el espacio físico, el ruido, la interacción entre actores por medio del lenguaje entre otros elementos. Austin retoma los conceptos de referencia y sentido para su teoría. La referencia enfatiza la relación entre una expresión y lo que la expresión “representa” en una situación comunicativa específica. Por otro lado, el sentido se distingue del referente de una expresión de acuerdo con la información que la expresión proporciona sobre el objeto para permitir su identificación. El sentido de una expresión entonces se relaciona con el conocimiento del lenguaje mientras que el conocimiento del referente tiene que ver con el conocimiento del mundo; “el significado no es algo fijo y expresado por medio de las palabras y las oraciones fuera de un contexto real de uso” (Angers 2008).

Existen enunciados donde se puede cuestionar su verisimilitud en cuando al uso de acciones como nombrar, prometer, etc., y que pueden llevar a cuestionar su afirmación. Austin definió a estos tipos de enunciados “performativos” y los contrastó con los declarativos con valor de verdad se utilizan para realizar actos, como afirmar, aseverar o informar.

La performance pertenece al campo de estudio de la pragmática cultural que propone Alexander. Para el autor, es esencial desprenderse de los conceptos tradicionales de acción y estructura y hacer un replanteamiento filosófico y teórico elemental. Se habla de una pragmática cultural debido a *que entrelaza las tradiciones del culturalismo y la pragmática enfrentadas en un conflicto* (Alexander, 2017).

La performance permanece implícita en las interacciones sociales pues todo se conjuga a partir de un lenguaje tanto textual como no textual donde se mezclan elementos del teatro, la psique y la sociedad. Se sostiene en gran medida, por los estudios sobre acción social mencionados anteriormente debido a que se identifican diversos elementos que, a manera de metáfora, consiguen comunicar ideas a partir

de acciones significadas dentro de una representación artística como si fueran parte de un “guion” que es transmitido por “actores” que crean representaciones colectivas a partir de constructos simbólicos, por lo que los performances sociales podrían ser el objeto de estudio de las ciencias sociales así como de los estudios teatrales.

“Los estudios sobre la performance ocupan un extenso campo tanto fuera como dentro de Estados Unidos; nacen de la colaboración entre el dramaturgo vanguardista Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner, así como de Erving Goffman y Clifford Geertz, y de la filosofía del lenguaje de John Austin, que retomó más tarde Jacques Derrida y elaboró Judith Butler. Añadamos a este guiso una buena cantidad de teatro tradicional, un puñado de estudios de comunicación más una pizca del poscolonialismo más reciente y ¡voilà! He aquí la estimulante mezcla que constituye a los estudios actuales de performance” (Alexander, 2017:122).

Debido a que una representación se estructura a partir de significaciones que transmiten un mensaje, es que se requiere la participación de espectadores receptores del “guion” que presencian un acto vivo y pueden asumirlo como real.

Desde la perspectiva teórica de la pragmática cultural, existen una serie de elementos con los cuales podemos identificar a una performance social:

- 1.- Actor: Ejecutante escénico. Individuo grupo u organización colectiva.
- 2.-Representaciones colectivas: Lenguaje, expresión, configuraciones simbólicas, acciones sociales que provienen de contextos determinados.
- 3.- Medios de producción simbólica: Todo elemento en el cual se apoya la representación. Es decir, utilería, espacio escénico, maquillaje, máscaras, vestuarios, textos, música, elementos audiovisuales, etc.

4.- Puesta en escena: Por una parte, todo lo relacionado con la expresión corporal, movimientos, voz, mirada, presencia escénica, gestualidad. Por otra parte, el acomodo espacio escénico, iluminación, tiempo, acción.

5.- El poder social: Dimensión que es a menudo invisible. Interpretación hermenéutica, contenido, discurso implícito en la representación.

6.-Audiencia: Unidad receptora de todos los elementos anteriormente descritos, que pueden ser homogéneas o más diferenciadas.

De la pragmática, se rescata el término “éxito” debido a la relación que tiene con el significado y la comunicación. Aunque Alexander propone seis elementos como parte de la performance social, también podríamos definir al éxito como una séptima unidad de análisis.

Austin categoriza el éxito dentro de ceremonias o rituales específicos de acuerdo con tres categorías

- 1) Debe haber un procedimiento convencional aceptado, con un cierto efecto convencional, y tal procedimiento debe incluir el enunciar ciertas palabras por ciertas personas en ciertas circunstancias.
- 2) las personas y las circunstancias deben ser las apropiadas según las especificaciones del procedimiento.
- 3) El procedimiento debe ser ejecutado por todos los participantes correcta y completamente.

Se considera como fracaso cuando ninguna de las opciones se cumple (Angers, 2008). Una representación se estructura a partir de significaciones que transmiten un mensaje. Por esa razón es que se requiere la participación de espectadores receptores del “guion” que presencian un acto vivo y pueden asumirlo como real. La comprensión de este sistema de símbolos que propone la performance desarrolla-

o al menos orienta- al asiduo espectador a una paulatina transformación en la forma de comprender la realidad social.

Existen una serie de elementos desde la pragmática cultural para identificar a una performance social, los cuales tendrían que ser no visibles, ya que cuando se visibilizan entonces el performance se transforma en *performed*, lo cual podría interpretarse como un recurso inverosímil debido a que pone en evidencia que la representación se trata de una actuación.

El autor establece que: *“Para que la acción logre su propósito, el actor individual o colectivo tiene que ser capaz de comunicar el significado de sus acciones, lo que consciente, o inconscientemente quiere que los otros creen”* (Alexander, 2017: 222). Por lo tanto, el éxito de la performance social, es decir, el alcance comunicativo de un discurso representado dependería de la manera en la que se articulan los elementos que la conforman y sus significaciones.

Cuando los elementos de la performance se vuelven dispersos, más lejanía se tiene con la audiencia a la que está dirigida, generando un distanciamiento y un conflicto sobre la representación. En este caso, sería necesario entonces lograr una *re-fusión* de los elementos desarticulados a manera de que sean coherentes entre sí, y más importante aún, para el receptor del mensaje.

La performance atiende a un conjunto de condiciones analíticas específicas: comprender la influencia del cuerpo en los hechos sociales. Por lo tanto, se refiere a un cúmulo de visiones acerca de cómo funciona la comunicación y la cultura; las interacciones que están vinculadas al uso del cuerpo como instrumento. Es la actividad social de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo en algún fenómeno (Goffman, 2001: 27), por medio de mensajes contruidos a partir de un conjunto de códigos y signos; de expresiones del lenguaje tanto gestual como corporal, y su interacción con el espacio.

Performance como arte contemporáneo

Podemos entender que el performance pertenece a un campo interdisciplinario de estudio entre las artes, humanidades, y las ciencias sociales. Por lo tanto, se busca generar un acercamiento teórico hacia los estudios de performance desde diferentes perspectivas con la finalidad de comprenderla como una unidad de análisis. Podríamos decir que la construcción artística toma extractos de la realidad para reproducirla desde una propuesta estética, hermenéutica y simbólica. Por lo tanto, se habla de un proceso performático a partir de deconstruir a los elementos tradicionales, es decir, volverlos invisibles. El arte contemporáneo, como sucesor del arte de vanguardia, se caracteriza por utilizar este recurso, en donde se ha desprendido de materializar al arte desde un sentido estético como sinónimo de belleza. La búsqueda del arte de performance entonces transita hacia la producción de textos desde un posicionamiento político, a partir de una búsqueda de generar un distanciamiento con la banalización de un ya existente arte de elites.

Otro ejemplo de representación simbólica en el arte serían los dispositivos escénicos cuyo propósito es similar al del performance en cuanto a sus alcances discursivos, pero qué, a diferencia de este, puede prescindir de la presencia del cuerpo. En cambio, busca generar impacto a partir de la resignificación objetual. El análisis sobre la instalación tiene predominancia en los estudios de cultura visual mediante el análisis de registros fotográficos.

Es a partir de la propuesta de Michael Fried que se genera un acercamiento concreto hacia la propuesta representativa de la instalación. Para Fried se trata de una expresión artística que se desprende del arte minimalista, el expresionismo abstracto, el dadaísmo y el *action painting* entre otros, que los estudios sobre instalación y arte objeto son principalmente abordados desde las artes visuales, aunque también rescata y combina elementos con la representación teatral y el performance.

“Fried caracteriza el teatro en términos de una relación particular entre el espectador como sujeto y la obra como objeto, una relación que se establece en el tiempo, que tiene duración. Derrotar al teatro, en cambio, implica derrotar o

suspender tanto la objetualidad como la temporalidad” (Benavente, 2012). Se propone un distanciamiento a la teatralidad desde la propuesta teórica del autor denominada “arte y objetualidad” debido a que reconoce que los alcances de las artes visuales y las disciplinas que las conforman como la escultura, la pintura y la fotografía no sólo existen bajo la delimitación representativa de crear experiencias con fines estéticos, sino también destaca la posibilidad de generar críticas políticas sociales contundentes.

El arte contemporáneo surge a finales de los años sesenta durante la modernidad en la que enfatiza a los objetos y sus significados de las obras en sí mismas. Se habla de un arte basado en la idea. Sol LeWitt, un artista conceptual americano establece que “la obra de arte se puede entender como un hilo conductor que va de la mente del artista a la del espectador, Pero puede suceder que no llegue nunca al espectador, o que no salga de la mente del artista (Morgan, 2003: 9).

Una obra de arte conceptual transmite ideas, pensamientos, emociones que se puede considerar como un medio que no es necesariamente bello, pues se aleja de los valores estéticos que en el pasado habían sido establecidos como una característica esencial del arte. *“Es entonces que el medio no tiene necesidad de ser el mensaje y parece declarar que los medios convencionales del arte ya no son los adecuados para ser en sí mismos mensajes”* (Lippard, 1971: 260).

Podemos entender entonces que con el arte contemporáneo surgen nuevas propuestas en cuanto a contenidos y formas de representación. Ranciére (2008) desde la perspectiva de los estudios teatrales, considera a la escena, el performance y el arte objetual como tipos de acciones efervescentes.

“Ya no estamos en el tiempo en el que los dramaturgos querían explicar al público la verdad de las relaciones sociales y explicar los medios de dominación. (...) Pero no forzosamente se pierden, junto con sus ilusiones, sus presupuestos ni el aparato de los medios junto con el horizonte de sus fines. (...) Puede ser que incluso que con la pérdida de sus ilusiones conduzca a los artistas a aumentar la presión en los espectadores (...)

Cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común” (Ranciére, 2008: 18).

En este sentido, la aparición de la posmodernidad y el vanguardismo tuvieron impacto en la manera de hacer arte, llevando a los artistas a considerar que era necesario generar rupturas y salir de los espacios hechos para la representación y comenzar a habitar el espacio público.

De acuerdo con el planteamiento abordado hasta este punto, se considera que existe una confusión en el español sobre el término performance. La performance puede considerarse como una ramificación de la representación teatral pero no deben considerarse necesariamente lo mismo. Desde la perspectiva teórica de autores insertados en las ciencias sociales, se ha adoptado el término performatividad y transformado su significado, lo cual genera un distanciamiento con las prácticas artísticas para llevarlo a un campo de análisis en cuanto a la conceptualización de las representaciones de la vida diaria o a las políticas estéticas de los colectivos minoritarios (Vidiella, 2006).

La palabra performance desde la lengua inglesa tiene múltiples conjugaciones. La traducción directa de “performance” como representación hace referencia a la presentación de un acto en vivo. Es decir, puede referir a una obra teatral, pero también se utiliza cuando se hace referencia a un concierto, una presentación dancística, etc. En lo social podrían considerarse a los *meetings* políticos, a los eventos deportivos, eventos colectivos, protestas, por mencionar algunos ejemplos. Diane Taylor propone el término de lo performático para referirse a las dimensiones discursivas que alcanza el performance art, por lo tanto, la traducción al español más acertada para el performance al cual se refiere esta investigación es aquella que proviene del arte contemporáneo: Es decir, se habla de un “arte acción” o “performance art”.

En las artes se discute si este tipo de arte puede/debe considerarse como un “estilo de actuación” es decir, como una especie de representación teatral, ya que,

la performance art busca desprenderse de la ficción para colocarse en el campo social desde un posicionamiento discursivo político. Sería necesario reflexionar entonces que las representaciones que se ejecutan desde lo performático no son necesariamente falsas. La representación performática puede funcionar como una mimesis de la realidad y al mismo tiempo ser parte de esta. En palabras de Patrice Pavis, la performatividad proporciona un marco teórico para estudiar la manera en la que el ejecutante “*performa*”, es decir, corporiza, muestra, reconstruye sus roles en la vida social (Pavis, 2011).

El performance art “juega” con los elementos del teatro, los dobla, los moldea, los rompe e incluso puede prescindir de algunos de ellos. Los límites entre la realidad y la ficción se disipan en la presentación performática que apropia el espacio, interviene en lo cotidiano y lo transforma en extra cotidiano.

La comprensión de este sistema de símbolos conduce a una mimesis de la realidad social, en donde se extraen elementos para resignificarlos y construir ficciones y discursos que desarrolla y que es percibido por el espectador. En tal sentido, los espectadores interpretan un sistema de símbolos para lograr entender el contenido de la obra y para que al mismo tiempo pueda generar una postura crítica a partir de lo político. Prieto en “Corporalidades políticas: Representación frontera y sexualidad en el performance mexicano” define que lo político en la performance es una toma de posición frente a los acontecimientos de la vida social para ejercitar una actitud crítica (Prieto, 2011: 9).

Partiendo de esta perspectiva podemos comprender que el performance es una amplia unidad de análisis, que se puede observar desde múltiples enfoques. El performance ha intentado situarse en el campo social mediante la intervención del espacio público y la relación con el espectador buscando incluso el involucramiento de este a la presentación performática. La forma de incluir al espectador surge de la necesidad de romper con los artificios ficcionales que anteriormente habían sido establecidos desde la línea divisoria entre realidad y ficción, entre actores que cuentan una historia a través de personajes a espectadores pasivos sentados en

una butaca. Ya desde Brecht se hablaba de la búsqueda de generar espectadores conscientes de la situación social y deseosos (según el caso) de poder cambiarla.

En el terreno artístico, el performance o la performance ha sido estudiada primeramente por las artes visuales y posteriormente retomada por las prácticas teatrales a partir de la búsqueda de la desmaterialización a la obra de arte. (Estelrich, 2010). Surge en ese sentido como resultado de una búsqueda por encontrar una manera de construir significados a partir del cuerpo, como una expresión de este, sin barreras ni limitaciones más que la propia imaginación y capacidad de combinar herramientas del artista performático. Antonio Prieto lo define como una forma expresiva que por lo general se manifiesta en acciones conceptuales cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista (Prieto, 2009).

Existen expresiones artísticas que se relacionan con el performance como el caso del happening. Según el autor Simón Marchán (1986) el happening es una prolongación de los ambientes en donde los objetos se escenifican como realidad objetual convirtiéndose en un elemento constitutivo de la acción". En ese sentido, la acción escénica sucede a partir de la interacción de objetos con carga simbólica dentro del espacio social cuya intervención se considera propia del acontecer artístico.

Al igual que el arte de performance, el happening no busca retratar la realidad de manera estética, sino apropiarse de espacios no necesariamente constituidos como artísticos combinando disciplinas visuales, musicales dancísticas y teatrales. Autores como Kirby (1963) lo relacionan con una nueva forma de teatro bajo la influencia de Artaud y el teatro de la crueldad.

Este tipo de expresión artística no tiene una estructura narrativa lineal puesto que su acción puede ser intervenida por el espectador y el espacio. En ese sentido, se busca provocar al espectador por medio de una escenificación en donde se introduce el movimiento, la significación y la acción.

El happening busca distanciarse de la mercantilización del producto artístico y su exposición en instituciones culturales, galerías o museos, para romper con

estructuras tradicionales y así generar una propuesta interseccional entre expresiones artísticas como en forma de collage. Kaprow (1995) menciona que el collage en el happening puede suceder en ambientes donde se desarrollan en forma de sucesos en ciertos tramos temporales y en ciertos espacios.

Este tipo de arte indaga en las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa, generando propuestas innovadoras que sorprendan al espectador mediante el uso de mecanismos estimulantes. Posteriormente se busca generar en el espectador un efecto de distanciamiento brechtiano para generar un estado de emancipación respecto al acto escénico y en donde experimente un proceso reflexivo sobre el acontecimiento.

El happening se configura a partir de acontecimientos casuales improvisados y que están fuertemente ligados con la realidad social desde la percepción del artista y con un sentido de concientización del individuo a través de la observación. Así mismo el happening no busca promover la pasividad del espectador sino involucrarlo al acto escénico de tal manera que su participación pueda modificar el sentido de la intervención artística.

La combinación de elementos utilizados en este tipo de arte provoca reacciones inesperadas y la apropiación objetual de la realidad y la provocación del arte. Su carácter efímero y su intención de crear conciencia en los espectadores activos buscan una integración entre el arte y la vida cotidiana.

El *fluxus* es otro tipo de arte acción ligado al happening y al performance y se encuentra entre los límites la música el arte el teatro. Este tipo de arte se reduce a acciones simples y se centra en mostrar algún acontecimiento social o vivencia personal de un modo improvisado. De igual manera busca desligarse de la experiencia estética y se centra en politizar discursos por medio de la expresión artística.

Esta propuesta de arte se contrapone con la idea del objeto artístico como producto y de la mercantilización del arte, así como a las instituciones culturales y elitistas, apostando por un lenguaje más popular. Según Marchán, el fluxus es una

forma de anti-arte que se alza sobre todo contra la práctica profesional del arte contra la separación artificial entre productores y espectadores entre el arte y la vida.

Podemos entender, por consiguiente, que este cuerpo del artista se vuelve un espacio de expresión. Se habla de performance como fenómeno, es decir, como la construcción de un acto, evento o situación que cruza una variedad de dominios de lo social: lo cultural, lo político, lo simbólico, etc. (Schechner, 2002).

Para este arte “sin reglas” ni límites establecidos, la línea divisoria entre realidad y ficción se difumina y traslada el objetivo de emancipación del espectador al espacio público. Es entonces cuando la participación activa del espectador en cuanto al uso de las posibilidades discursivas que el performance ofrece se desprende de la exclusividad propia del terreno de las artes y se desplaza a la realidad social.

La intervención del espacio podría considerarse abrupta para el civil común. Esta posibilidad existe de manera consciente en quienes realizan performance pues en muchos casos se utiliza este recurso a su favor para transgredir y adquirir visibilidad a los discursos propuestos desde la performance. Al no ser un evento actuado podemos decir que *es una obra en la que eres el sujeto y el objeto, donde el cuerpo es el único sitio posible de resistencia en el que el cuerpo resiste y otorga una mayor fuerza al diálogo que propicia*” (Wolffer, 2000).

Entendemos entonces, que se desprende de alguna forma de la propuesta inicial del teatro para mudar de escenario. Podría decirse que uno de los objetivos de algunas expresiones del performance art entonces es establecer una relación interdisciplinar entre lenguajes artísticos dando paso a una serie de expresiones artísticas propuestas desde la acción, como son el happening, el *body art*, y la instalación para abordar la realidad social.

Según Gadamer, el arte no es mera representación, sino un juego que introduce al espectador en un sistema con reglas propias (Gadamer en De la Maza, 2005). En este sentido podemos entender que, pese a que el proceso creativo del

arte performance si bien es considerado libre, existen algunas premisas con las que se debe cumplir para ser denominado performance art:

1.- Busca, “presentar”, situaciones reales, exponer ideologías, pensamientos, e incluso posturas políticas mediante un discurso construido a partir de elementos considerados como “teatrales”.

2.- A nivel de ejecución, puede ser realizada por aquel o aquella que desea “expresar algo” sin necesitar rigurosamente de una técnica actoral.

3.- Se olvida de los elementos básicos estructurales del drama, como son las unidades de acción, tiempo y espacio.

4.- No hay guion ni texto que determine la acción. Artaud define a la teatralidad como todo aquello que no obedece a la palabra, o si se quiere, “todo aquello que no cabe en el diálogo”.

5.- La performance es un arte efímero. Es decir, solo sucede una vez. Puede existir repetición del evento performático, pero lo constituye una experiencia subjetiva tanto de las y los espectadores como de quienes participan en él, por lo tanto, cada presentación tendrá sus propias particularidades (Rodríguez, 2010).

6.-Tiende a proponer un rompimiento con la barrera tradicional entre acto escénico y espectador/a, en donde incluso puede intercambiar roles dándole voz a los espectadores.

Se habla de performance y arte objetual como tipos de arte efímero, como una especie de rupturas violentas en los espacios comunes. Para Alejandro Jodorowsky (1953) esta búsqueda de la “no repetición” es una de las características que separan al performance de la representación dramática. Por esta razón es necesario el registro del acontecimiento performático para su análisis. De igual manera, en el caso del arte objeto, se coloca una instalación para dar un mensaje y que posteriormente es retirada del espacio de intervención.

En México existen variantes del teatro como son el teatro de revista, Cabaret, Teatro pánico, y teatro del murciélago. Estos son algunos ejemplos de cómo las artes escénicas han buscado romper con la representación tradicional para expandir sus posibilidades al campo social. Si bien el teatro experimental no se autodenomina propiamente como performances, si es posible identificar ciertos elementos que podemos denominar como performáticos. En ese sentido se plantea que la performance está presente en múltiples escenarios de la acción colectiva desde una propuesta artística.

Para Antonio Prieto, el performance es abordado en México desde una perspectiva teórica primeramente por el antropólogo, artista plástico y caricaturista Miguel Covarrubias, quien analiza en las formas rituales y escénicas de las danzas Balinesas y quién posteriormente abrió el panorama de la danza moderna en México invitando a artistas internacionales como José Limón, Doris Humphrey y Merce Cunningham. Estos artistas realizaron talleres y coreografías en el país que determinarían una innovación en la forma de hacer danza en la llamada época de oro de la danza moderna. El autor considera que dicho movimiento tendría repercusión en el movimiento estridentista como primera vanguardia experimental desarrollada en México (Prieto, 2019) Manuel Maples Arce es fundador del estridentismo como vanguardia artística que busca romper con las normas estéticas convencionales y las manifestaciones culturales que reducían al arte a cumplir con expectativas meramente elitistas y conservadoras en el periodo del porfiriato.

El estridentismo ocurre en la ciudad de Xalapa Veracruz en el periodo de 1925 a 1927. Es propuesto desde la perspectiva de autores e investigadores literarios partiendo desde un enfoque cultural principalmente abordado desde el quehacer artístico en disciplinas como teatro, danza y artes visuales. A este movimiento social lo acompañan diversas protestas sociales que tienen como objetivo enunciar condiciones de desigualdad y opresión que tenían lugar desde el periodo de la revolución.

Desde la perspectiva teórica teatral de Lehmann, la performance se cataloga como propia del posdrama, donde se propone una representación no

representación. Es importante decir que el posdrama no es una negación del drama, sino una propuesta de categorización hacia las nuevas formas en que se hace arte contemporáneo (Lehmann, 2013:33-37). Lo posdramático es una tendencia de la representación teatral actual que le otorga autonomía a lo escénico de una obra respecto de su contenido. Esta forma de hacer y concebir al teatro se distancia del teatro tradicional -o dramático- por su creciente interés en la experiencia estética que le ofrece al espectador. Por lo tanto, no debería considerarse a la performance como un estilo de hacer teatro.

Este tipo de arte recurre al uso de elementos considerados teatrales y la resignificación de estos para configurar una representación performática. Se hace mención entonces de una existente confusión al trasladar al término a los estudios sociales, debido a que hacer performance no debe confundirse con actuar. El performance se separa de la representación teatral al no tener necesariamente un guion, trama, ni personajes, al no hacer uso del decorado escenográfico ni de vestimentas o algún otro elemento que ayude a construir una ficción porque busca colocarse en plano real mediante la intervención artística. Antonio Prieto define como “esponja mutante” a una performatividad que absorbe ideas y conceptos para transformarse y así mudarse a otros campos de estudio.

CAPÍTULO II. PERFORMANCE COMO ENCUENTRO ENTRE CUERPO, ESPACIO Y PROTESTA

La vida es el origen no representable de la representación

-J. Derrida

En el presente capítulo se discuten las implicaciones y consecuencias del proceso de performatización que se lleva a cabo durante las protestas sociales realizadas en los espacios de las ciudades actuales latinoamericanas que buscan dar a conocer asuntos o temáticas de interés social, así como exponer demandas sociales ante problemas públicos específicos, como el caso de las protestas feministas vertidas durante el 8M. Se plantea que existe una relación estrecha entre la protesta y el performance en cuanto al uso del cuerpo como espacio discursivo.

El estudio del cuerpo como espacio discursivo

El estudio del cuerpo en las ciencias sociales desde mitad del siglo XX se centró en entender de este no solamente una entidad físico-biológica, sino también un espacio donde se fragua el conflicto social, y donde se reflejan las orientaciones y los proyectos de la sociedad (Bauman, 2003; Csordas, 1994).

Por lo tanto, el cuerpo es una empresa de lo social que busca definir regímenes de actuación tanto en lo económico como en lo político, lo social, cultural, etc. La propuesta en específico del análisis que plantea la sociología cultural entiende al cuerpo como resultado del contenido mismo de la sociedad, en palabras de Alexander:

“La sociología, y más en general las ciencias sociales, no prestan suficiente atención al ambiente interno de la acción (el cuerpo). Hay consecuencias humanistas, éticas y morales para ello: la sociología cultural nos recuerda

que estamos vivos, ya que un aspecto fundamental de estar vivo es que uno interpreta, uno imagina” (Alexander, 2017: 959).

La sociología cultural que define este autor observa al cuerpo como conjunto de textos, códigos y narrativas significativas y perceptibles. Estas características se ponen de manifiesto en prácticas sociales como las propias artes escénicas, los rituales de diversa índole, ciertas tradiciones, ámbitos institucionales como la religión, la nación, la clase, la etnia, la familia, el género y la sexualidad. Es a partir del análisis de los textos sociales construidos en las redes de signos que podemos comprender al cuerpo no solamente como lo que se nos presenta a la vista, sino también como las intenciones que lo conforman: textos y contextos donde se desenvuelve la acción social. El texto-simbólico social presente en el cuerpo es un conjunto de narrativas y configuraciones retóricas, por lo que implican también mecanismos para interpretar y reinterpretar sus contenidos y significados.

El cuerpo en tanto objeto de estudio, opera como variable independiente en el análisis de las ciencias sociales para entender las implicaciones culturales de una época o contexto social en particular, así como para hallar efectos individuales de representaciones o acciones sociales colectivas.

Le Breton analiza el papel del cuerpo como espacio donde se depositaron los imaginarios de la modernidad, promocionados por los medios de comunicación masiva desde los años setenta. Desde su perspectiva, la preocupación por el valor del cuerpo se convirtió en el centro del proceso de individualización del paradigma político y económico liberal que comenzaba a primar en todo el mundo tras la Segunda Guerra Mundial (1995).

Comprender la influencia del cuerpo en los hechos sociales, por tanto, nos remite a un conjunto de visiones acerca de cómo funciona la política, la cultura, y en general, las interacciones que están vinculadas al uso del cuerpo como instrumento de protesta.

Así entonces, se observa al cuerpo como campo de acción, desde donde se depositan emociones diversas que resuenan en lo colectivo para anunciar y problematizar una energía profunda de transformación social, materializada en acciones de destrucción-ira, aversión-odio, etc., que fraguan una interpretación sobre lo social más allá de un mero reflejo de una estructura económica o política (Alexander, 2017).

Dicho de otra forma, el cuerpo es un espacio en constante pugna por los contenidos de valores e ideas que subyacen en el imaginario colectivo, y en general en todo lo social. En la medida que los variados usos del cuerpo van develando procesos más amplios de ruptura o cambio social, es necesario poner atención en las características simbólicas y textuales que resignifican los propios contenidos de lo socialmente imaginado.

Empero, en la pragmática del cuerpo, se observa que ha sido históricamente contenedor de modelos de belleza que expresan con toda precisión cómo deberían funcionar las relaciones de un individuo tanto consigo mismo y su estética; su movilidad, sus posturas, su espontaneidad, sus expresiones y en general los usos que puede darle y definen concretamente las dimensiones de su libertad física, así como las relaciones corpóreas que se establecen con los demás. A partir de esta visión, digamos clásica respecto al uso del cuerpo, este funge como una especie de vehículo entre el desarrollo físico y la libertad individual.

En la cultura occidental, además, el uso público y privado del cuerpo está anclado en un régimen ideológico que en primer término hace distinciones de género, edad, etnia, etc., para luego configurar una serie de procesos sociales que reproducen sistemas más amplios como la economía o la política. En pocas palabras, el cuerpo en tanto instrumento para la acción social está bajo un régimen de control político que define espacios, prácticas y reacomodos de acuerdo con determinadas condiciones culturales.

En este sentido, Foucault (1987; 1992; 1993) critica la separación de la mente y el cuerpo propia del racionalismo laico cartesiano, y niega la idea ilustrada del cuerpo como realidad anterior a la conciencia. Sostiene que no existe el cuerpo

natural, y que incluso sus atributos biológicos se crean a través del discurso científico y otros discursos sociales. Siguiendo esta idea, no hay nada de natural o normal en el cuerpo, sus placeres y las conductas sexuales. La regulación del cuerpo y la sexualidad, por tanto, conforman lo que se entiende como biopoder.

El biopoder implica el despliegue y uso de tecnologías del Estado para el control de la vida, de los cuerpos, una clase de superficie inscrita en escenarios de discursos que crean las instituciones. Su utilización económica supone tanto relaciones de poder económico (biocapital), como de sometimiento físico y psicológico. El cuerpo resulta un mapa, una superficie susceptible de inscripción de realidades y contextos en los que interviene el Estado.

Así entonces, las características físicas del cuerpo y sus representaciones no son necesariamente coherentes. Ejemplo de esto es lo que hasta este punto ya se ha dicho sobre lo que establece Goffman, al respecto de la conducta social en tanto conjunto de representaciones que desafían estructuras dadas. Desde otra perspectiva, las identidades del género performativo a las que refiere Butler indican que las sociedades contemporáneas están construidas por representaciones sobre el hombre y la mujer, edificando una “matriz dicotómica heteronormativa” (Butler, 1990: 140). Con la reproducción de estos cánones acerca del cuerpo, se cristaliza un sistema social basado en ideas sobre qué es el cuerpo y cómo debe presentarse ante los demás.

Desde este enfoque se ha adoptado el término performatividad. Butler sostiene que las demandas relacionadas con el reconocimiento de algunas personas son performativas. La reunión de los cuerpos en espacios determinados configura significantes que sobrepasan la textualidad del discurso tanto oral como escrito (Butler, 2002). Presta especial atención en el sistema cultural y político que constriñe a los individuos para actuar bajo ciertas circunstancias que podrían parecer inherentes al contexto social de una sociedad.

La autora sostiene que las demandas relacionadas con el reconocimiento de algunas personas son performativas. La reunión de los cuerpos en espacios

determinados configura significantes políticos que sobrepasan el discurso tanto oral como escrito, no son discursivos ni *prediscursivos* de manera textual (Butler, 2002).

Con Butler se observa un giro en los estudios sobre la performatividad que critica las condiciones estructurales de las acciones, y, por tanto, reexamina el papel de la dinámica microsocial, del cuerpo que se inscribe en una lógica de dominación que va de lo general a lo particular.

Butler sostiene que lo aceptado como un hecho natural sobre nuestro cuerpo y nuestro género prácticamente no existe, por lo que es necesario *performatizar* nuestra representación mediante actos transgresores capaces de “desenmascarar” esa ficción reguladora (Butler, 1990: 338).

De acuerdo con esto, es a partir de las sociedades industriales avanzadas que se construye una campaña cultural que impone una heterosexualidad en tanto sistema de usos e ideas sobre los cuerpos y cómo se relacionan. Pero insiste en que el género, como performance del cuerpo, es una continua falsificación que confundimos con la realidad y no se limita sólo a la división basada en la diferencia biológica.

Con los actos, los gestos, la vestimenta, construimos o *performamos* una identidad que se crea, se manifiesta y se sostiene gracias a las narrativas que se presentan mediante las diversas corporalidades. El género no se construye como una entidad estable, un lugar de acción del que se desprenden determinadas actuaciones, sino como una identidad inestable constituida en el tiempo e instituida en un espacio externo mediante la repetición estilizada de unos determinados actos. El efecto del género se produce a través de la estilización del cuerpo, por eso debe entenderse como la forma común de fabricar mediante gestos, movimientos y múltiples estilos corporales, la ilusión de un yo permanentemente sexuado (Butler, 1990: 140).

Si el género se considera una construcción coherente con los discursos y actuaciones dominantes de determinado lugar y no de una categoría estable y fija,

podemos entender que los límites corporales están establecidos por una praxis hegemónica en cuanto a las delimitaciones sociales establecidas.

En ese sentido es Linda McDowell quien establece que toda relación de género y proceso espacial se refuerzan continuamente. A su vez, este proceso se vincula con el desarrollo del cuerpo sexuado.

Para las mujeres hay regímenes de control que ligan el cuerpo femenino con el cuidado, la familia, lo privado, la maternidad, la naturaleza, estableciendo un marco de características que definen un campo de acción delimitado en función del simple hecho de ser mujer. En el caso de los hombres, los usos de sus cuerpos se ligan con lo público, la fuerza, la guerra, la comunidad, etc. La división del mundo entre cultura y naturaleza y la asignación de cada una de ellas a la mujer y al hombre respectivamente podría ser la distinción intercultural y universal de los dos sexos. Pese a las complejidades y diversidades culturales de la mujer y sus simbolizaciones, esta es limitada a la asociación con la naturaleza. Ortner (1974) describe que es el hombre al que se le identifica simbólicamente con la cultura y la mujer como la naturaleza que deberá ser dominada.

En ese sentido se asume que los hombres, culturalmente hablando, ejercen una relación de poder en las corporalidades femeninas. Se habla de una corporalidad que debe responder a estereotipos establecidos en cuanto a estética, comportamientos, sentires y pensares femeninos que deben cumplir para ser socialmente aceptados. Se identifica que dentro de las protestas feministas se busca esclarecer la libertad, rebeldía, sexualización y apropiación de los cuerpos femenino desde el movimiento como una contraposición a dichas posturas de dominación.

Young denomina el mecanismo de imperialismo cultural como creador de los grupos dominantes y dominados. Las diferencias corporales tienen enorme importancia a la hora de decretar una situación de inferioridad ya que los grupos dominados no tienen otro modo de definición que su cuerpo se convierte para ellos en una prisión no deseada mientras que los grupos dominantes ocupan un puesto neutral, universal e incorpóreo que siempre, por defecto, blanco y masculino. Las

mujeres atrapadas en su cuerpo femenino idealizado por lo general joven blanco y esbelto imposible de conseguir para la mayor parte de las mujeres (McDowell, 2000: 81).

El cuerpo como resultado en las protestas ha sido usado como medio para hacer o lograr un efecto inesperado a la cotidianidad de la interacción, por lo que la presentación de otras corporalidades irrumpe la escena pública en el caso de las protestas sociales. De esa forma, lo teatral y la performatividad construyen un espacio liminal principalmente en los espacios públicos de protesta (González, 2013), donde prima una interacción particularmente contrahegemónica y ritualista en el sentido de que plantean y buscan un orden social distinto, ya sea en cuestiones de género, en el caso de la performatización de la violencia o de la movilización de ciertos grupos sociales (Díaz, 2014; Deveaux, 2012)

Así, el interés por el cuerpo como medio discursivo se inscribe en un momento histórico específico, que refleja entonces la idea de que no constituye una realidad en sí misma, sino es resultado de una visión del mundo, y en particular de un arreglo cultural, de un orden simbólico que habla por medio de la performatividad en el campo de lo teatral.

El arte-acción de protesta como estrategia de denuncia política

Los movimientos sociales después del reordenamiento político y económico mundial, tras la caída del muro de Berlín a finales de los años ochenta, tuvieron diversas reconfiguraciones que en cierto modo ampliaron sus mecanismos para recolectar demandas y politizar asuntos de interés común. El auge de las tecnologías de información y comunicación para mejorar los procesos de reclutamiento y asociacionismo son ejemplo de ello (Kreimer, 2001). Empero, en general se vieron obligados a homogeneizar sus discursos y orientarlos hacia los que propugnan los países occidentales bajo el sistema del capital, la democracia y los ahora nuevos estándares de convivencia mundial que parecía formar un claro entendimiento de los derechos universales.

El movimiento feminista no fue ajeno a este cambio. Tuvieron que adaptar sus demandas y revestirlas en este nuevo discurso para continuar la búsqueda por la redefinición de nuevos valores y contenidos culturales respecto al tratamiento político, económico y cultural de los géneros.

En este contexto, la principal innovación del feminismo era poner en el centro de la discusión el tema de la violencia hacia las mujeres. Con esto, se planteó generar una especie de sincretismo entre las experiencias individuales, y las colectivas en la mayor cantidad de países. Las mujeres de varias regiones se identificaron con la narrativa de tal estrategia discursiva, ahora enfocada en la violencia vivida personalmente, después de todo, ¿qué mujer no ha sufrido violencia en alguna etapa de su vida? (Keck y Sikkink, 2000: 230-233).

Con ello, se implementó en el movimiento un uso desarticulado de protestas en las que se apeló al enojo y la ira provocadas por los efectos negativos de la violencia en las vidas de las mujeres, en sus variadas modalidades, y en las que se ha obtenido poca o nula respuesta por parte de los gobiernos y los Estados.

Las organizaciones y colectivas feministas se acercaron a nuevas herramientas para decir y demandar ante la impunidad y prevaricación por parte de las autoridades para buscar solucionar el problema de la violencia. A partir del auge del *art action* a finales de los noventa, se normalizó el uso continuo de espacios públicos para performar espacio y cuerpos ante problemáticas cotidianas. La corriente contemporánea en el arte buscó poner encima de la experiencia estética las razones que sostienen una pieza o producto artístico. Así, la protesta sería el ápice de la creación artística en tanto sus razones de presentarse así y no de otra forma justifican su existencia (Díaz y Gallo, 2019).

En este sentido, querer decir, hacer y mostrar el grado de preocupación colectiva por la violencia al margen de la política institucional de demanda pública, llevó al abordaje de técnicas y métodos de la comunicación para eficientar el conocimiento del mensaje de protesta. El arte es, dicho esto, el lenguaje que se despliega y politiza para hacer y decir lo que no se puede hacer y decir de otra forma, es el proceso mediante el cual se coloca en un lugar a quien no podía estar

ahí; el resultado del disenso, la irrupción por aparecer lo que no estaba. La política, de acuerdo con Rancière (1996), consiste en colocar, quitar objetos y sujetos de lo visible.

Las vanguardias del arte en el siglo XX (dadaísmo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, etc.), establecieron las bases para nuevas propuestas de representaciones artísticas. Es bien sabido que expresiones como el performance, *happening*, *body art*, arte objeto, instalación, *video art*, son ejemplos de alternativas que encontraron los artistas para expandir sus posibilidades creativas e interpretativas de la realidad. No es casualidad, por tanto, que a la par de esta revolución conceptual desde las artes, se hayan ocurrido diversos acontecimientos sociales que resultaron, a la postre, en movimientos contraculturales principalmente en la década de los sesenta, donde surgen grupos de protesta que, se complementan con los objetivos de las expresiones artísticas propias de la época. Esta fusión entre arte y activismo es denominada como activismo.

El activismo utiliza al arte como medio de intervención social. Surge en Estados Unidos durante el siglo XXI. Está fuertemente inspirado en el arte urbano que utilizaba expresiones comunicativas como el grafiti para apropiarse del espacio público. De igual manera tiene relación con el arte conceptual, cuyo objetivo es otorgarle mayor importancia al contenido de la obra artística, más que al resultado de la obra en sí misma.

Lippard (1984) define al activismo con un arte no oposicional, que no trata de criticar ni oponerse sistemáticamente a nada, sino que trabaja con imágenes alternativas, metáforas, ironía que cause una provocación en el receptor y hacer llegar un mensaje. De igual manera, el activismo no tiene reglas establecidas para su propuesta estética, se desarrolla en contextos determinados, interviene el espacio público para visibilizar una problemática con índole social.

Este tipo de práctica pertenece a lo que Bauman describe como el arte en la modernidad líquida, dado que es una situación en la que la distancia, el lapso entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero han quedado drásticamente reducidos. El arte líquido, activista y contemporáneo es resultado de

la convergencia entre el deseo de creación destructiva, y la fuerza de la destrucción creativa, de nuevos mundos y revoluciones alternativas.

En las protestas sociales actuales, se observa en este tipo de arte una gama amplia de denuncias que buscan transformar los usos convencionales del cuerpo, proponiendo luchas y reclamando usos alternativos e ideas sobre lo social. Quienes observan se replantean constantemente sus propias posturas, se ponen en tela de juicio y se exponen. El rol del arte politiza lo propio y lo muestra al público.

Así entonces, en la protesta pública se promocionan y entran en conflicto valores y posicionamientos que diferencian a grupos y sectores de la sociedad. Funcionan de alguna forma como un orden social alterno, al límite de las estructuras y las instituciones sociales. Este espacio temporalmente liminal que construyen las protestas (Diéguez, 2014), se enfrentan a los propios sistemas de biopoder, y a las múltiples estructuras de dominación que buscan hacer reproducir el *statu quo*.

En este sentido, la protesta puede interpretarse como una suerte de éxtasis colectivo que problematiza y anuncia una energía profunda de transformación, eyectada en emociones como la ira, el odio, etc., que hacen ver a lo social como un campo de análisis más amplio que la aparente realidad reflejo de las estructuras económicas o políticas (Alexander, 2017).

Es decir, con las protestas sociales se esbozan futuros posibles, deseos desde lo subjetivo, desde lo humano, que irrumpen la cotidianidad de las estructuras de dominación, y las tecnologías del Estado para continuar con la vida como la conocemos.

El arte-acción de protesta es “poner en pausa el presente” e imaginar qué sociedad queremos. Empero, no hay que perder de vista que las creaciones artísticas están matizadas también por las realidades que critican y exponen. Son manifestaciones de las mismas estructuras de dominación y corren el riesgo de permear en sentido inverso de sus intenciones.

Con este escenario, los artistas y *performers* navegan en una suerte de textos y contextos que necesitan sortear para distinguir “lo importante”. Esta

intuición se ancla en la experiencia, en lo vivido, y en menor medida en la técnica. Al respecto, Alexander considera que *“entre más sencilla sea la organización colectiva, menos segmentadas y diferenciadas estarán sus partes sociales y culturales, y más fusionados estarán los elementos de las realizaciones sociales (social performances)”* (Alexander, 2017:32). Es decir, entre más conscientes están los elementos sociales que dan origen a la creación y manifestación artística, menos se corre el riesgo de anquilosar el desarrollo de los problemas sociales que dan origen a las protestas.

Para Alexander, este proceso de unión arte-acción social es denominado como re- fusión, pues es en medida de que este suceda, que los alcances se vuelven más convincentes y efectivos, como en los rituales o las tradiciones donde las tácticas y estrategias que emplean las y los actores que las llevan a cabo, son justas en su funcionamiento y en su eficacia para alcanzar los objetivos por los que se fundamentan.

En contraparte, cuando existe un proceso de “des-fusión”, las realizaciones artísticas para poner de manifiesto problemas sociales parecen artificiales. La paradoja en los performances es que son eventos espontáneos, que sólo pueden ser una vez, pero que necesitan una amplia planeación y preparación para poder llevarse a cabo.

En suma, como se ha abordado la cuestión hasta este punto, se plantean dos formas de comprender la relación entre el arte y la protesta. La primera tiene que ver con la creación del arte como acción de protesta. Desde este punto de vista, las y los creadores y artistas irrumpen una espacialidad donde exponen un producto artístico, entendido en general como *“act up”*. El “hacerse notar” o “hacerse público” del act up, implica crear discursos de presentación y representación como los performances, los happenings o las instalaciones en lugares públicos donde sea visible una o varias demandas o asuntos de interés colectivo, dirigidos tanto para las autoridades e instituciones, como para la sociedad en general. El arte con este objetivo comúnmente se entiende como *artivismo*, es decir, la forma en que a través del arte se participa para politizar asuntos de diversa índole (Centella, 2015).

La ciudadanía se convierte entonces en receptora y al mismo tiempo integrante o componente de los productos artísticos del activismo (González, 2013). Esta doble función de la ciudadanía es inherente al desarrollo del derecho de poder expresarse en el espacio público. Con la complejización de los espacios urbanos, se alteró la forma en que vivimos modificando las relaciones sociales de participación, cooperación y comunicación desde el ámbito local (Ramírez, 2010). En otras palabras, la vida urbana planteada por el mundo moderno motivó a que se diversificaran las demandas sociales, y con ellas los instrumentos con los cuales se crea y expresa una postura. La ciudad es el escenario por defecto del arte y las protestas contemporáneas, pero no, por supuesto, su único ámbito de aparición.

El espacio público es el lugar desde donde observamos todas esas diferentes posturas y una especie de convergencia y divergencia de valores que dejan ver el conflicto constante del campo estrictamente político en la sociedad (Mouffe, 2007). La ciudad se ha convertido en el *locus* del arte y las protestas modernas, donde se imbrica lo que Borja y Muxi (2000) entienden como *urbs*, *civitas* y *polis*. Es decir, el vínculo entre los cambios producidos por la aglomeración urbana (*urbs*), los derechos políticos de la ciudadanía y su cultura política para participar (*civitas*), y el campo relacional de donde nace el conflicto y el diálogo (*polis*).

En ese orden de ideas, la segunda manera en que se relaciona el arte con la protesta es concebir al arte como un instrumento inherente a la acción social fraguada por la misma naturaleza de lo público. Es decir, toda acción social implica un cruce con lo teatral, un juego de máscaras y una búsqueda por comunicar y presentar una postura en el campo de lo ficcional. Así entonces, la protesta conlleva una teatralidad, o sea, un rompimiento con lo real, desde donde se propone una liminalidad, un espacio donde se suspenden temporalmente las relaciones sociales. El “juego de máscaras” ha sido tratado de varias formas como metáfora de la dinámica social. En este trabajo se ha hablado de Goffman, quien es seguramente el ejemplo más claro de este tratamiento, pues a su entender:

“La expresividad del individuo (y, por lo tanto, su capacidad para producir impresiones) parece involucrar dos tipos radicalmente distintos de actividad

significante: la expresión que da y la expresión que emana de él. El primero incluye los símbolos verbales -o sustitutos de estos- que confiesa usar y usa con el único propósito de transmitir la información que él y los otros atribuyen a estos símbolos. Esta es la comunicación en el sentido tradicional y limitado del término. El segundo comprende un amplio rango de acciones que los otros pueden tratar como sintomáticas del actor, considerando probable que hayan sido realizadas por razones ajenas a la información transmitida en esta forma” (Goffman, 2001:14).

En esa visión sobre cómo operan las relaciones sociales, surge, por un lado, la intencionalidad en el actuar con máscara, una autoconstrucción de la identidad, y por otro, una aparente actuación automática derivada de una especie de acondicionamiento funcionalista del contexto social. Es decir, para Goffman la dinámica social tiene que ver con las características de la situación inmediata, “cara a cara”, donde la interacción prima dándole sentido al juego social. Este entendimiento configura la perspectiva de lo que se conoce como interaccionismo simbólico (Rizo, 2011).

Sin embargo, como se ha visto hasta aquí, en las protestas no sólo está en juego la carga simbólica de la expresividad y el “querer decir algo públicamente”, sino también está la capacidad consciente o no de la estrategia y el acomodamiento de recursos para alcanzar objetivos concretos. La presente investigación se vincula con el primer uso del arte en tanto instrumento de protesta social. Empero, dada la inmanencia de lo teatral en lo social, -o teatralidad-, también la protesta carga con una orientación simbólica y comunicativa. Dicho esto, uno de los elementos conceptuales con los que se estudia a la protesta social es justamente la disponibilidad de recursos para llevar a cabo la construcción y posterior presentación de las demandas sociales.

Existen dos acercamientos al estudio de las estrategias y ventanas de oportunidad para construir y transmitir dispositivos artísticos en las protestas. En ese sentido se hace uso del término “dispositivo” para abarcar la variedad de

productos y procesos artísticos, los cuales se despliegan para comunicar y buscar modificar el estado de una situación de interés político y colectivo.

En primer término, se encuentran las aproximaciones culturales macro de los procesos de demanda social, los cuales refieren al estado de la política o la economía en general, como los efectos de la globalización: el consumismo, la hiper individualización, la comunicación a través de medios masivos de información, etc., (Castells, 2009; Touraine, 1998; Melucci, 1996), o los problemas sociales generados por las transformaciones hacia la democracia, como la corrupción, el aumento de la inseguridad pública y la violencia, etc. (Tarrow, 2009; Skocpol, 1979). Desde este punto se construyen discursos y narrativas artísticas que exponen el modo de vida generado por estos procesos de amplio “espectro”.

En cualquier caso, dicho enfoque brinda una mirada amplia sobre la cultura como un marco de referencia para entender el origen y razón de ser del uso del arte en las protestas sociales. En México, la Revolución Mexicana fue un punto de quiebre porque se desarrolló desde un reestructuramiento económico y político de clases, que motivó manifestaciones artísticas particulares antes y después, como el muralismo, el nacionalismo en la literatura, el cine posrevolucionario, el reencuentro con la historia prehispánica en el teatro, etc. (Berrueco, 2013).

Más tarde, el desplazamiento del Estado que provocó el neoliberalismo hizo que el arte tomara de otros sitios sus narrativas fuera del discurso clásico de la revolución, como las tramas de la vida urbana, las crisis económicas, el problema del desarrollo, la violencia provocada por la inseguridad, etc. (Moreno, 2014).

Esto llevó a que se tomara con mayor profundidad e interés el detalle de los procesos sociales y su relación con los dispositivos artísticos en la generación de protestas. El segundo acercamiento desde donde se observa la generación de dispositivos artísticos de protestas proviene de un enfoque microsocia, donde caben aspectos como las emociones, las interacciones del ámbito urbano-rural, y la vida cotidiana en general. En esta perspectiva, autores como Jasper (2006) o Polleta (2002), dialogan sobre cómo grupos sociales específicos generan discursos

que se desprenden de la experiencia colectiva en general, como las identidades de género, de origen étnico, etc.

La experiencia de grupos sociales es entonces importante para entender la evolución de las protestas y la manera en que desde sus posiciones se generan propuestas artísticas. Los movimientos feministas guardan un estrecho vínculo con el poder, pues han mostrado una variedad de dispositivos artísticos para poner de manifiesto una postura respecto de temas como la violencia o el mismo proceso de desarrollo. Es desde su experiencia; interacciones, emociones y capacidades en tanto organizaciones, que conocemos su mirada de la experiencia vivida por las mujeres, los problemas y retos que enfrentamos día con día.

Partiendo de esto, es posible analizar a las protestas feministas como movimientos *performatizantes* y *performadores* del cuerpo y el espacio de la ciudad, debido a que usan una serie de obras artísticas imbricadas; con personajes y escenarios dinámicos, y despliegues de discursos dedicados a la visibilización del movimiento por diversos medios y canales, como el día internacional de la mujer, el 8 de marzo. Si bien en los movimientos de protesta existe un grado de homogeneidad colectiva, también su performatización muestra estructuras de diferenciación tanto entre quienes protestan y quienes no, como al interior de los movimientos, la intensidad en la participación o las acciones llevadas a cabo para tomar la iniciativa o seguir un orden social espontáneo.

El arte presentado en estos contextos, opera bajo diversas modalidades. Podríamos decir que la construcción artística toma extractos de la realidad para reproducirla desde una propuesta estética, hermenéutica y simbólica distorsionada. Partiendo de este entendido, podemos decir que el performance aborda distintas posibilidades interpretativas mediante una serie de retóricas estructuradas a partir de las cuales se dejan ver los alcances de la imaginación y la creatividad. A su vez, hay una necesidad por hacer uso de la investigación y el proceso de análisis de los fenómenos sociales para generar discursos poéticos desde el sentido crítico del artista. Este artivismo más crítico es también tendencia entre los movimientos de protesta contemporáneos.

El reto probablemente más importante para el performance en tanto estrategia de demanda política es la eficacia de sus métodos. Un ejemplo de que el performance ha funcionado para dar visibilidad a problemáticas sociales es el caso del activismo del Sida en los años ochenta, donde grupos activistas se dedicaron a generar mensajes transgresores a partir del performance como método para evidenciar la discriminación a la que se enfrentaban las personas que vivían con este padecimiento y eran rechazadas por la sociedad de la época (Clua *et al*, 2020).

El movimiento feminista, en contraparte, ha adoptado el recurso de lo performático como una forma de hacer llegar un mensaje contundente en cuanto a la lucha. En la actualidad se ha popularizado la tendencia de recrear performances entre colectivas distribuidas en diversas ubicaciones. Se distingue una relación estrecha por ejemplo de lo creado en Latinoamérica. Un ejemplo es el caso del performance “Un violador en tu camino” propuesto en 2019 por el colectivo chileno “Las Tesis”, el cual tuvo impacto incluso a nivel global dado que esclarece que la violencia de género se vive en muchas partes del mundo, y no sólo en la región.

El colectivo realiza una convocatoria a todas las mujeres que quieran ser partícipes. Todas las participantes usan faldas, pantalones y ropa de colores sin ninguna intención aparente, pero el vestuario contiene un significado implicado, que podría interpretarse como que, a cualquier mujer, de cualquier edad y vestida de la forma que sea puede ser violentada. El efecto colectivo es el miedo y la impotencia, cruzado por una coreografía musicalizada que es coherente en porque deja claro la intencionalidad, el espacio y los personajes. Otro elemento del vestuario es la venda en los ojos que todas las participantes utilizan. Este es el único elemento que identifica a las participantes y transforma al vestuario en un elemento extra cotidiano. La letra de la canción “Un violador en tu camino” expone la violencia de género y cómo las víctimas son culpabilizadas y señaladas a nivel social. A nivel acción, la propuesta dancística aparentemente es simple, pero los movimientos ejecutados son fáciles de aprender y reproducir por otros grupos de protesta feministas, logrando un mayor alcance del discurso propuesto desde el performance.

De esto, vemos la importancia en el uso del cuerpo dentro de los performances, y los diversos alcances que este puede llegar a tener, como la principal herramienta para hacer frente a los problemas del sujeto contemporáneo. “Los artistas del performance representan ataduras y proponen formas de deshacerlas” (Rodríguez, 2010:301). El cuerpo que protesta actúa y propone a través de sus movimientos físicos y posturas, estrategias impuestas que producen no rutinas, sino reflexiones y demandas sobre el mundo (Merleau-Ponty, 1975; Lock, 1993). De esta forma, al usar música por ejemplo popular o de consumo de masas, más coreografías también ampliamente conocidas, se invierte su función y se edifica un orden alterno de discurso. En otras palabras, el performance de las protestas politiza lo cotidiano, lo personal, y lo vuelve público.

Este conjunto de significados elaborados desde la colectividad construye argumentos y posturas políticas en un sentido crítico y reflexivo. Mary Douglas (1988) mira al cuerpo como una metáfora del sistema social, destacando la importancia del sentido simbólico y cultural en la constitución de las sociedades humanas. Podemos entender que el performance construye una vía que conecta al ejecutante/artista con el observador y el escenario.

Podemos entender como uno de los puntos a analizar en los estudios del performance las condiciones necesarias en sus elementos artísticos para que puedan contribuir eficientemente con los objetivos de los grandes movimientos sociales. Si los performances pueden aproximarse a transformar ámbitos sociales con su reproducción por parte de colectivos que tienen objetivos en común y expresan discursos que comparten similitudes y que sobrepasan sus límites fronterizos y culturales.

Los variados usos de las *cuerpas* para proponer *acuerpamientos alternativos* a la cultura y al régimen del biopoder, confronta el margen de actuación corporal en el espacio público (Foucault, 2009). El espacio público, en tanto actor y agente político en el 8M, resignifica continuamente sus contenidos, e influye en la forma como se va construyendo el sentido social de la ciudad.

Breve historización sobre el performance de las ciudades latinoamericanas

Los estudios sobre las prácticas artísticas feministas en América Latina son recientes, sin embargo, hay esfuerzos recientes por encontrar narrativas y discursos comunes en la región (Giunta, 2018). Si bien el objetivo de la investigación no tiene que ver con ubicar en tiempo y espacio a las prácticas activistas, en este breve apartado se pone como marco de referencia algunas notas sobre la historia del movimiento activista latinoamericano como marco de referencia para el análisis que se propone.

Los performances han aparecido relativamente hace poco en la historia activista de Latinoamérica. Antivilo (2013) ubica como momento clave la década de los sesenta. Con los movimientos sociales estudiantiles y el auge de la democracia, fueron creciendo las demandas públicas en las ciudades, que al mismo tiempo se fueron convirtiendo en los lugares comunes para protestar.

En México, por ejemplo, el movimiento estudiantil de Tlatelolco fungió como punta de lanza para que grupos de estudiantes conformaran colectivos de artistas, que ligados con otros movimientos como el obrero o el sindical, fueron acaparando la atención por sus obras, que en principio se relacionaban con las artes visuales, para paulatinamente desdibujar estas fronteras y pasar en los 20 años siguientes de lleno a la multidisciplina (Mayer, 2004).

Al mismo tiempo, se fueron extendiendo los criterios de operación sobre los cuales trabajaban los artistas. El espacio de la ciudad servía para el trabajo individual, y al mismo tiempo para el discurso político. Problemas que eran particularmente privados como la sexualidad y la religión, pasaron a conformar ideas que dieron pie principalmente a tres grandes oleadas de activismo. Por un lado, el movimiento gay, luego el movimiento ecologista, y por supuesto el feminista (Mayer, 2004).

La relación entre el activismo y las primeras colectivas feministas que llevaban a cabo protestas en espacios públicos es estrecha, pero no del todo clara desde el punto de vista histórico. Al menos en México, parece que hubo una

transición -casi natural- del arte como recurso político para estos movimientos a mediados de los setenta. En cierta medida, la inclusión de que las mujeres pudieran estudiar con mayor facilidad en las universidades del país hizo que se discutiera en general el papel femenino en la sociedad.

El discurso del entonces naciente performance feminista tendía a mostrar el drama que se vivía en la esfera doméstica; la queja hacia el control patriarcal, y la violencia que se vive en espacios como calles y transporte público. Solo por mencionar algunas artistas de esta época están Mónica Mayer, Maris Bustamante, Ana Victoria Jiménez, en Venezuela Tecla Tofano, Clemencia Lucena en Colombia, María Luisa Bemberg en Argentina, entre otras.

Su trabajo se caracterizó por la multidisciplina, y en general por la apuesta del “empoderamiento”, entendido como empresa para colocar la figura de la mujer en una posición distinta dentro de la estructura de poder patriarcal culturalmente dominante, la cual conllevó que se dejara de usar la figura femenina como la “musa”, es decir, del objeto de inspiración para la creación artística, para pasar a la de creadora, así como poner sobre la mesa los estereotipos de la belleza, y en segundo término revalorar la posición de la mujer en la economía (Giunta, 2018).

Las crisis económicas subsecuentes en América Latina trajeron consigo cambios en la forma como se concebía el trabajo y los cuidados. La profunda pobreza y desigualdad de la región transforma los roles de género en la división de tareas y especialización de oficios y carreras, por lo que hay también un crecimiento de grupos feministas, anclados en cada una de esas necesidades. Paulatinamente la figura femenina fue adquiriendo mayor importancia como sujeto para el desarrollo económico, por lo que los activismos feministas se diversificaron y ajustaron para demandar derechos específicos. No obstante, existen elementos comunes desde este período que perduran por su trascendencia histórica y vigencia política, económica y cultural.

En la actualidad las colectivas de mujeres que crean desde y a partir del activismo feminista son claras respecto a su autoreconocimiento como impulsoras del movimiento feminista, pese a la complejidad de organización,

institucionalización, e identificación. El arte performativo de la protesta ha rebasado los límites del arte en tanto institución reconocida por las bellas artes, hecho que ha llevado muchas veces a la polémica sobre qué es y qué no es arte (Antivilo, 2013). Partiendo de este hecho, no se mira a las artistas como profesionistas de las artes, sino como activistas que despliegan discursos que llegan incluso a contraponerse.

Desde el análisis del material fotográfico se destacan narrativas visuales que refieren a la visibilización y a la superación de desigualdades que rompen con la presentación hegemónica de las mujeres, estereotipos y roles de género. Podemos entender que este tipo de arte considerado feminista surge desde un sentido revolucionario que rompe con lo tradicionalmente establecido por la institución del arte para mirar situaciones cotidianas, inquietudes y discursos que surgen desde sus propios contextos.

CAPÍTULO III. ARTE Y PROTESTA FEMINISTAS. ANÁLISIS DEL DISCURSO VISUAL EN LAS MARCHAS DEL 8M EN TRES CIUDADES LATINOAMERICANAS

*“Un artista puede ser pastor, protestante o capillero, pero algo que no puede faltar
es un buen
corazón, un corazón que sienta amor por el prójimo.”*

-Vincent Van Gogh

En este capítulo se muestra el análisis que tiene por objeto identificar los tipos de representación y contenidos discursivos generados en las protestas feministas del 8M, así como las narrativas recurrentes dentro de las manifestaciones; sus elementos, estéticas, técnicas y poéticas de los que se valen con más frecuencia. Se hace uso del material recopilado por diferentes fotografías de la Ciudad de México, así como de las ciudades de Santiago, Valparaíso de Chile, y Buenos Aires Argentina.

La sistematización de las imágenes se realizó en el software Atlas ti, el cual reconstruye el discurso feminista de protesta latinoamericano a partir de las fotografías durante el 8M tomadas por mujeres residentes de cada región, categorizando su material acorde con sus miradas: sus enfoques, orientaciones estético-artísticas, y énfasis en espacios, cuerpos y demandas presentes en performances.

Para analizar los discursos visuales se recuperan las categorías de análisis que hace John Austin sobre el lenguaje, fundamentalmente con las consignas, panfletos, canciones, y pintas feministas. Asimismo, se hace uso del método de tres niveles propuesto por Ingrid Fugellie, para profundizar en las dimensiones de interpretación del contenido estético y hermenéutico del material fotográfico.

La fotografía feminista como herramienta metodológica

La fotografía documental-testimonial cuenta con una carga simbólica fundamental para el estudio de los fenómenos sociales *in situ*. Dentro de las ciencias sociales de nuestro país, es un recurso cada vez más usado por los estudios en arte y cultura, principalmente después de que pasara sólo como recurso para el registro del paisaje, a usar métodos que sistematizan la información que ofrece, aún con el incipiente desarrollo a nivel metodológico. Sus significados, espacios y tiempos que conforman sus contenidos resultan nodales para su interpretación. Por lo que, en tanto instrumento de análisis, depende de la consideración del contexto social e histórico (González, 2021).

En este sentido, el análisis del discurso es una herramienta que nos permite estudiar tanto al sujeto que enuncia, como al contexto y características del proceso de enunciación (Adamini, 2016). En el análisis de este capítulo el contexto está dado por el *background* existente en cada fotografía, así, se toman como referencia las categorías de Austin: sentido, referencia y denotación que funcionan para entender las posibilidades no verbales de un mundo objetivo que se observa en el material obtenido de las fotografías, las cuales permiten el análisis de las diversas performatividades utilizadas en las protestas (Austin en Brody, 2009: 608-615).

Al ser sus miradas la vía para el análisis, se observa no sólo la realidad objetiva del performance, sino también el interés que desde las mismas artistas existe hacia puntos concretos dentro de las protestas. Es decir, hay una doble capa de interpretación; por una parte, el performance que acaece, y por otra, el interés de quien lo observa, bajo un esquema artístico, técnico, personal y social que atraviesa la mirada de las fotografías y que, es posible analizar considerando el ángulo y perspectiva desde donde se tomó el registro fotográfico.

No obstante, en más de una foto se puede observar un interés relativamente compartido en muchas de las imágenes hacia una misma acción, cuerpo-acción y performance dentro de las protestas, a pesar de que sean distintos los ángulos, posicionamientos, características de iluminación, entre otros elementos de composición.

Esta aparente regularidad es importante porque permite construir grupos de interpretaciones, y así centrar el análisis en determinados performances, y cuerpas-acciones durante las protestas del 8M. A su vez, se recupera en algunos casos las fotografías que enfatizan tomas y puntos de vista “personalistas”, entendidos como referencias por parte de las autoras por mostrar y hacer énfasis en gustos e intereses personales; inquietudes e intuiciones que orientaron el sentido de las fotografías, y que en muchos casos constituyen diatribas regulares hacia la opresión, la lucha colectiva etc.

En la investigación se analizan algunos de esos casos *sui generis* no sólo para respetar sus miradas, ideas y cosmovisiones contenidas en ellas, sino como síntoma de una necesidad ulterior de distinguir lo particular en la creciente complejidad de las expresiones artísticas en las protestas, como las propias miradas de las protestantes, sus rostros, expresiones, acciones, edificios y monumentos intervenidos, permitiendo ver así una lógica intersubjetiva de razonamiento particular-general-particular.

El contacto con las artistas fue de manera personal a través de medios digitales, principalmente la plataforma Instagram, la cual sirvió para comprender el trabajo y la trayectoria de las artistas fotógrafas. Se enfatiza el alto número de cuentas y usuarias que dedican parte de su trabajo artístico en documentar y archivar las variadas expresiones artísticas feministas. Destaco el caso de la cuenta “8M Latinoamérica Feminista”, con quienes hice contacto desde finales de 2021, en primer lugar, para acercarme a los grupos y colectivas de artistas fotógrafas en la CDMX.

Para la investigación se optó por contactar artistas independientes para hallar en sus miradas intereses menos influidos por los medios de comunicación masiva; dados sus posicionamientos político-estéticos, y técnicas derivadas del *mainstream* cultural hegemónico para ver a las mujeres que protestan. Por una parte, representó una estrategia ventajosa porque permite observar estas expresiones desde “los nichos” de las protestas, aquellos intersticios fuera de las grandes organizaciones de la sociedad civil, y la parafernalia mediática que se erige sobre ellas.

El contacto con las artistas también tuvo que ver con la lógica de la investigación pospandémica, y la dificultad para proponer encuentros y entrevistas “cara a cara”. A pesar de ello, la comunicación fluyó rápidamente mediante mensajes personales y correos electrónicos. Además, las pláticas con todas ellas sirvieron para contextualizar gran parte de su obra, sus intereses y gustos por expresiones artísticas en específico, comentarios que también se incluyen en el análisis.

Gracias a este proceso de recopilación, sistematización y análisis se generó un acercamiento hacia el objeto de estudio el cual permite analizar performances y expresiones de diversas partes del país y de Latinoamérica, como Argentina, Chile, Costa Rica, etc.

Se halla, empero, una preponderancia por el trabajo de artistas mexicanas, en el caso concreto de la Ciudad de México. Esta inclinación se debe a la cantidad de trabajo existente en nuestro país, y a la diversidad de expresiones localizadas tan sólo en esta ciudad, además del interés prioritario de comprender lo que pasa en nuestro propio contexto.

Se complementó el análisis con fotografías de artistas chilenas y argentinas debido a la cercanía -y posible dinámica isomórfica- en discursos y narrativas de protesta. Sin embargo, bajo la lógica del análisis, no se pretende buscar la generalización de las interpretaciones acerca de los performances, sino enriquecer el debate local sobre el impacto de prácticas artísticas específicas en tanto estrategias innovadoras de los movimientos feministas de Latinoamérica.

El estudio de este contexto desde una mirada más amplia brinda entonces, un panorama necesario para comprender los motivantes de las protestas a nivel discursivo, simbólico y estético. Se habla entonces de comprender y diferenciar expresiones de sus sentidos, referencias y denotaciones.

El análisis de discurso visual plantea justo el estudio de las imágenes y fotografías que contienen historias en tanto conjuntos articulados (o desarticulados) de elementos artísticos, documentales y testimoniales de hechos y ficciones;

alegorías, metáforas, etc. que van tejiendo conocimientos sobre lo que pasa y se piensa de la realidad. La fotografía de los performances son prácticas en los límites de la teatralidad

El proceso de sistematización consistió en primer lugar con la depuración y selección de fotografías significativas, bajo el criterio de que las imágenes aportaran información adicional o única al resto de las fotografías. La muestra contiene alrededor de 150 fotografías, de las cuales 100 corresponden a México.

Posteriormente se codificó en el paquete estadístico Atlas ti., cada fotografía para entender cuáles son sus contenidos y énfasis. En esta primera etapa se generaron 10 grupos de fotografías:

1. Elementos identitarios como banderas,
2. Desnudos,
3. Distintos tipos de caracterizaciones (personajes, máscaras, etc.),
4. Fotos que tratan o muestran infancias,
5. Imágenes que tratan el tema de la maternidad y el embarazo,
6. Acciones de danza y música,
7. Imágenes que aluden a las autoridades, principalmente a la policía
8. Énfasis en las consignas,
9. Interés en las pintas y grafitis,
10. Perspectivas que incluye a la ciudad y/o monumentos y objetos específicos de los espacios públicos.

Es importante decir que estas categorías funcionan como guías y no necesariamente como tipología. En la mayoría de los casos las fotografías se encuentran en más de

una categoría al mismo tiempo. Esta clasificación sirve fundamentalmente como auxiliar en el proceso de análisis, en tanto ejercicio reflexivo que busca comprender la complejidad del fenómeno del arte en las protestas.

Subsecuentemente, se analizaron las fotografías recopiladas de acuerdo con el modelo de análisis iconográfico de Fugellie, quien establece por lo menos tres dimensiones de análisis: una intuitiva, una del contenido manifiesto, y otra de su interpretación. Para el primer caso se analizan las presencias y las ausencias, para el segundo caso la composición, temática y contexto, y para el último caso la lectura “más profunda” de la obra (Fugellie, 2011:24-26).

En una tercera fase en el análisis, se generaron análisis de coocurrencia en el caso de la codificación para cada fotografía, lo que resultó en la presentación de diagramas de Sankey. Esta herramienta ayudó a la (re)construcción de las narrativas y poéticas que constituyen el núcleo de los performances feministas.

Por narrativa se entiende al despliegue de un proceso de comunicación para dar a conocer relatos. Es decir, para las narrativas hay una estructura coherente; verosímil en el proceso de enunciación (Montoya, 2019). Por poética, en contraste, se considera a la intención técnico-artística de revestir la narrativa con elementos propios de la literatura como la ficción (Urrutia, 2017).

Un acercamiento a las poéticas performáticas en las narrativas feministas



Fotografía 1. Mujer Libertad de Elena García, CDMX, 2022

El peso visual de la imagen se sitúa en el centro, donde se encuentra una mujer con un largo vestido blanco. Mantiene una postura erguida, firme y presente. Su mirada está dirigida al lado derecho de la imagen. Se percibe que tiene maquillaje morado en el rostro y los brazos. Sostiene con rigidez una bandera de México. Detrás de ella hay una valla de protección azul que tiene escrito con aerosol frases como “Hasta que dejen de matarnos” y un letrero al lado derecho con la consigna “Por las mártires que nos dieron la libertad”, “Día internacional de la mujer”. Del lado izquierdo de la imagen hay un grupo de mujeres protestantes con pancartas. La iluminación de luz natural hace destacar los colores blancos de la imagen.

Desde el punto de vista interpretativo, la imagen hace alusión a la pintura “la patria” del pintor jalisciense Jorge González Camarena de 1960, la cual a su vez se puede entender como una versión nacionalizada de “la libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix (París, 1830) donde la mujer representa de manera alegórica la búsqueda de la libertad del pueblo en la revolución francesa.

En contraste con la libertad de Delacroix, en la foto se aprecia una mujer real que lucha desde su propio contexto, figurando como líder en el anhelo colectivo de buscar la emancipación de las mujeres ante la opresión del sistema patriarcal, legitimada por una escisión que bifurca la imagen autoridad-pueblo a través de la barrera policial azul.

En el fondo se mira una construcción a modo de oficinas gubernamentales. La separación confirma la necesidad de evadir la lucha por parte de las autoridades. A pesar de ello, dicha separación fue incluida dentro de la narrativa performática a partir de la intervención de la valla de contención mediante la escritura de consignas como: “Por las mártires que nos dieron la libertad”, acompañando el sentir del movimiento en conjunto.

El maquillaje es un ejemplo de ello, pues muestra un cuerpo lastimado y golpeado que sigue luchando. La mujer representa a una de estas mártires. El vestido sostiene la representación de la mujer y el largo de la falda remite a la colectividad. El color blanco reafirma la búsqueda por la libertad como sueño colectivo. Por último, el elemento bandera alude a un sentimiento de patriotismo-nacionalismo propio del *mainstream* cultural de resistencia y lucha.



Fotografía 2. Monumento y bandera, Oaxaca, 2022.



Fotografía 3. Mujeres en el Zócalo, de Sofía Pérez, CDMX 2022.

Un grupo de mujeres con pañuelos morados y el símbolo de lucha feminista, sostienen la bandera de México con los colores verde y morado representativos del movimiento. De igual manera se puede observar al palacio nacional en el fondo que refuerza la presencia del movimiento ante las instancias gubernamentales. El uso de la bandera en la protesta tiene un significado con carga identitaria y nacionalista que a su vez enuncia que el feminismo está presente en todo el país. Por otra parte las colectivas han apropiado esta representación del movimiento que tiene sentido con la consigna “América latina será toda feminista” haciendo notar que México, ya es, o se encuentra en camino de serlo.

En el segundo ejemplo se observa una mujer sosteniendo una bandera feminista, pero en el centro tiene el símbolo del movimiento. La foto fue tomada sobre un monumento representativo de Oaxaca, conocido como la fuente de las siete regiones. La fuente está compuesta por dos pilas elípticas una dentro de la otra, con vertederos escalonados. Como su nombre lo dice, representa a las siete

regiones del estado con siete mujeres caracterizadas con lo más importante de cada región.

En el centro, se encuentra un danzante de la pluma cuya representación es importante para la cultura de Oaxaca pues forma parte de la Guelaguetza. La importancia de colocar la bandera en este monumento radica en la significación de este para la entidad, haciendo notar que en sus 7 regiones está presente el feminismo.



Fotografía 4. Mujeres frente al gobierno, de Rocío Pumar, Buenos Aires 2022

Cuatro mujeres posan con el torso desnudo levantando el puño. Detrás de ellas se encuentra la catedral de la Inmaculada Concepción en Argentina. Los colores son predominantemente fríos, lo cual hace destacar elementos como el pañuelo verde de la segunda mujer de izquierda a derecha. La iluminación favorece la perspectiva pues por un lado hace resaltar a las mujeres y por otro a la catedral.

La fotografía muestra a mujeres con cuerpos no hegemónicos, por lo que resalta el choque con los cánones sobre los valores estéticos de la cultura. El mensaje de la imagen tiene un significado concreto y uno particular: Enunciar que los cuerpos diversos existen y están presentes en la lucha feminista. Por otra parte, mostrar el cuerpo desnudo frente a una institución de carácter religioso puede significar un acto de rebelión ante la presión ejercida durante siglos por la iglesia católica a los cuerpos femeninos. La construcción actualmente forma parte del gobierno argentino, por lo que también es una afrenta a las autoridades.



Fotografía 5. Mujer con el torso desnudo, de Leslie Saucillo, CDMX 2022



Fotografía 6. Mujer con el torso desnudo 1, de Leslie Saucillo, CDMX 2022

En la primera foto una mujer que tiene detalles en el cabello de color verde y morado. Su mirada se dirige a la cámara. En el cuerpo tiene escrita la consigna “Mi cuerpo, mi decisión”, una mancha negra que rodea su pecho y unas huellas de manos color rojo debajo del busto. La segunda foto muestra a una mujer levantando el puño tiene una mirada profunda y hace un ceño que transmite un sentimiento de enojo. Tiene escrito en el Torso la frase “Florezco sobre tu machismo”.

Se observan dos ejemplos distintos de mujeres con el torso desnudo transformado en lienzo, cuyo mensaje se potencializa con colores rojos y negros. El cuerpo es, desde estas fotos, un espacio que se transforma en panfleto implica una lucha constante desde sí y para sí. Las mujeres posan y mantienen una postura seria tendiente a la intención de dejar que se note la denuncia y diga por sí mismo su cuerpo su contenido.



Fotografía 7. Mujer protestando, de Leslie Saucillo, CDMX 2022



Fotografía 8. Mujer en la acera, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022.

En la primera imagen una mujer con postura erguida muestra el torso desnudo con dos flores en el busto. Del dibujo de flores sobresale una enredadera que avanza hasta su brazo, la cual tiene levantado sosteniendo un cartel con la consigna “No disfraces de libre elección nuestra explotación”. En la segunda foto una mujer en ropa interior posa mirando hacia atrás sosteniendo un cartel que dice “Todxs somos putxs”, aludiendo a una narrativa por la reapropiación del derecho a ser y hacer del cuerpo una empresa personal, y no social o pública como lo plantea la cultura machista que cosifica a las cuerpos como objeto de consumo. Es una crítica también al conservadurismo y sexualidad ortodoxa de la cultura tradicional que juzga la diversidad de comportamientos de la mujer. En ese sentido, la imagen es una afrenta por la diversidad de cuerpos, actitudes y acciones al margen del arquetipo femenino.

En las marchas coexisten diferentes ideologías y posturas acerca del feminismo, o bien en plural, feminismos, identificados por medio de las representaciones en las protestas 8M 2022. Tal es el caso de los discursos expuestos anteriormente, donde ambas imágenes retratan y hablan desde el derecho a la sexualidad en libertad, a pesar de contener contenidos discursivos en perspectivas diferentes. Por una parte, la primera imagen se sitúa en el contexto de la explotación que viven las mujeres de sectores vulnerables, y en el caso de la segunda, se parte del supuesto de inconformidad o malestar social respecto de cómo debería ser o parecer una mujer que vive plenamente su sexualidad.



Fotografía 9. Mujeres luchadoras, de Abigail Vargas, San José Costa Rica 2022

Cuatro mujeres vestidas como campeonas de boxeo. Destaca el color rojo brillante casi naranja de sus vestuarios. Todas tienen guantes de box negros. Una de ellas parece usar un cinturón con detalles dorados. Cada una adopta una postura heroica. Se encuentran paradas en medio de la calle. Detrás de ellas se perciben ciudadanos en su mayoría hombres que toman fotografías y observan la acción. La narrativa cruza entre el triunfo y también la disposición en grupo. Juntas son un equipo, y la idea resulta ser una suerte de confronta y exposición de una postura evidentemente inclinada hacia el conflicto.



Fotografía 10. Mujer con máscara, de Leslie Saucillo, CDMX 2022

Una mujer con máscara de lucha libre color morado y detalles amarillos de los cuales destaca una corona. En su pecho tiene escrito con tinta morada: “Ni una menos”. Su rostro refleja una cuasi sonrisa, a modo de emoción contenida. Su mano izquierda está levantada, aludiendo a una postura de lucha libre. Parece ubicarse en el centro de la ciudad de México, ahí en medio de una aglomeración de protestantes con dirección aparentemente opuesta a la mujer del foco. Es una pose que refleja protagonismo y muestra, en cierta medida, de precaución. Su mirada se dirige a un punto fuera de la imagen. Probablemente posa para otra fotografía, pero

es capturada al mismo tiempo y desde otro ángulo por Leslie. Es, en este sentido, una mirada particular en medio de la muchedumbre.



Fotografía 11. Retrato de mujer con máscara, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022



Fotografía 12. Retrato de mujer con máscara 2, de Rocío Pávez, Santiago de Chile 2022

La primera foto muestra a una mujer posicionada al centro de la imagen. Su mirada es directa y profunda. Tiene una máscara de luchadora de color verde brillante con colores morados en el centro. Sus labios son de color negro al igual que su vestimenta. Posee una mirada directa a la fotógrafa

Del lado derecho se encuentra una mujer con una máscara de lucha con detalles de lentejuela que tiene los colores de la bandera de Chile blanco y rojo.

Porta un pañuelo morado representativo del movimiento feminista. Su mirada está dirigida hacia arriba y refleja nostalgia.

El deporte de combate suele ser una disciplina predominantemente asociada con lo masculino. La caracterización de luchadora en el 8M se puede entender con un doble significado. Por un lado, representa a las mujeres que han apropiado espacios considerados masculinos y que rompen de alguna manera con los estándares establecidos desde el sistema patriarcal. Por el otro, hace alusión al movimiento feminista como símbolo de lucha, y que, se relaciona con los discursos que son repetidos en las protestas.



Fotografía 13. Mujer con copal, de Leslie Saucillo, CDMX 2022



Fotografía 14. Mujer con penacho, de Leslie Saucillo, CDMX 2022

La imagen muestra a una mujer erguida que viste con un penacho de largas plumas amarillas. El huipil que usa alude al jaguar. Destacan las tonalidades moradas, así como detalles con verde, amarillo, rojo y naranja. Sus muñecas tienen detalles con plumas moradas. Porta un pañuelo morado que alude al movimiento feminista. La luz ilumina su rostro generando mayor profundidad en el gesto. Usa maquillaje blanco en el rostro. Antes se muestra a una mujer que hace alusión al ritual. En sus manos sostiene un cáliz de donde sale humo probablemente de copal. El humo cubre parcialmente el rostro de la mujer. Su vestimenta es completamente morada. detrás de ella se aprecia un penacho y varias mujeres asistentes a la marcha a su alrededor.

La presencia de las mujeres en las danzas prehispánicas tiene relevancia culturalmente hablando, puesto que apropian figuras de liderazgo y a su vez visibilizan una herencia cultural que es representativa del lugar en donde sucede la marcha (En este caso, la ciudad de México). Por otro lado, la representación de danzas con sentido ritualístico guiadas por mujeres, brindan un sentido de colectividad y unidad desde lo sagrado hacia un fin en común.



Fotografía 15. Bruja con consigna, de Leslie Saucillo, CDMX 2022

Una mujer con sombrero naranja puntiagudo, cabellera azul y vestido negro. Caracterizada de bruja sostiene un letrero con la consigna “somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”, frase que ha adquirido relevancia en las performatizaciones feministas.

La representación de la bruja adquiere peso a partir de su proceso histórico, pues fueron las brujas quienes eran tachadas de herejía, hechiceras, que comúnmente se relacionan con el mal. Perseguidas y llevadas a la hoguera llevan la carga de ser vistas con rechazo ante la sociedad. La analogía bruja-feminista se relaciona en ese sentido con el hecho de ser vistas como diferentes y de ir en contra con lo moralmente establecido sistémicamente.



Fotografía 16. Mujer con traje, de Constanza Serey, Valparaíso Chile 2022

Una mujer representando la figura del diablo. Usa maquillaje rojo. Encima, una capucha de color rojo con flores de la cual sobresalen unos cuernos con detalles dorados. Usa una vestimenta de color rojo con negro y una larga falda del mismo color. Su gesto refleja una sonrisa mientras acompaña una danza con movimientos de faldeo.

Su vestuario remite al gitanismo, cultura de gran influencia en Chile con la cual se comparten rasgos identitarios. Hacer referencia a las gitanas tiene una implicación desde una perspectiva histórica que se origina en la persecución de los gitanos por la santa inquisición al señalar a esta cultura y principalmente a sus mujeres como estafadoras y brujas que ejercen la magia, creando alrededor de ellas una suerte de mitos y fábulas que generan rechazo por parte de la sociedad.

La representación de la mujer-diablo en una marcha feminista tiene una lectura similar con el ejemplo anterior donde se habla de las brujas. Las mujeres feministas son tachadas, estereotipadas al denunciar la violencia sistémica bajo la cual han sometido a las mujeres por años. El exigir un cambio de panorama de lo convencionalmente establecido como correcto hasta ahora genera en algunos casos, que las activistas feministas sean vistas como “malas” y tiene por consecuencia un rechazo ante la sociedad.



Fotografía 17. Peritos, de Sofía Perea, CDMX 2022

Un grupo de mujeres usan máscaras y trajes de peritos forenses con la consigna escrita “#¿Dónde están las migrantes?” levantando unas flores de color rosado. Están paradas frente al palacio nacional en quietud manteniendo su postura. Sus miradas parecen opuestas y fijas. Sus rostros transmiten miedo, intranquilidad, tensión. Debajo de las frases manchas rojas, señales de su labor como peritos.

Su representación como forenses/peritos implica la incesante búsqueda de mujeres desaparecidas por parte de activistas y familias ante la incapacidad de las autoridades. Los peritos forenses exponen e interpretan los hechos. En ese sentido las mujeres en la fotografía juegan el rol de enunciar y visibilizar a las víctimas migrantes que se encuentran desaparecidas. Se identifica una acción performática clara y potente, donde prima la quietud; y las flores remitiendo al luto por las víctimas que nunca pudieron llegar a su destino.

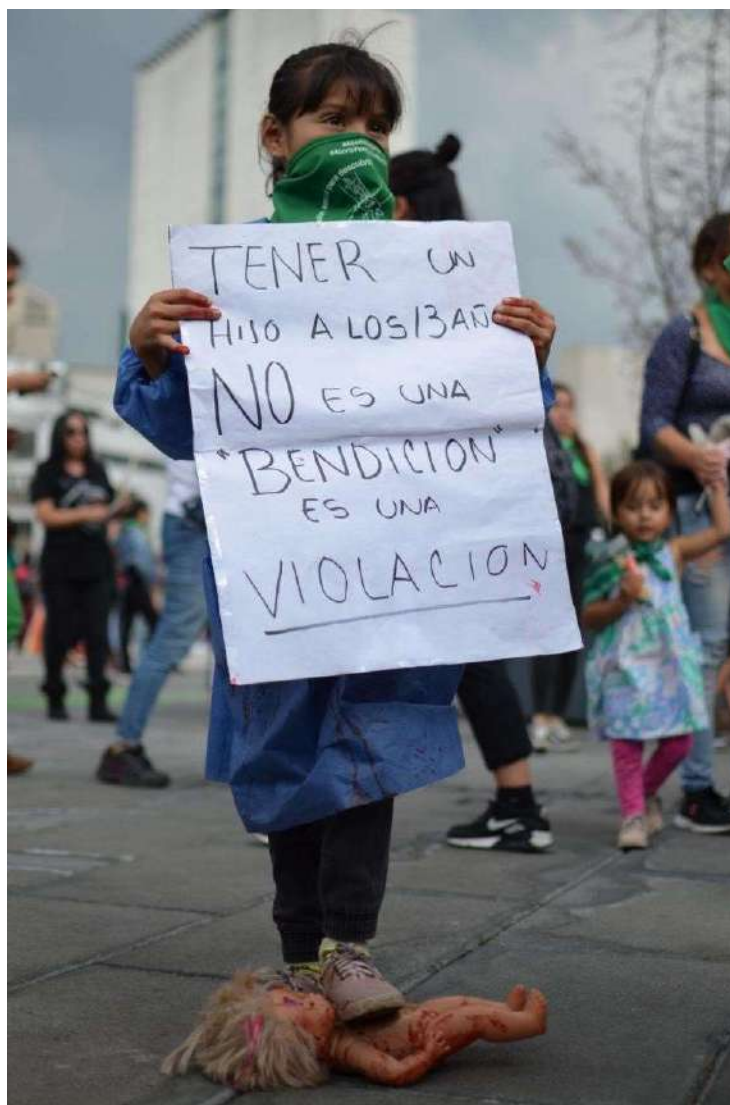


Fotografía 18. Médicas contra el feminicidio, de Sofía Perea, CDMX 2022.

Un grupo de mujeres, probablemente estudiantes de medicina, visibilizan a las víctimas que se dedican o se forman en ese ámbito. En el centro se erige una bata con inscripciones y nombres de algunas de las médicas víctimas de feminicidio. Se pueden identificar nombres como Mariana Sánchez, Cindy Cruz entre otros. Destaca la palabra “feminicidio” en el centro, a color negro. En la manga derecha se alcanzan a observar señales de pintura roja a modo de sangre. La bata está levantada por encima de las manifestantes, por lo que evoca una suerte de jerarquía. En la parte baja de la composición encontramos a las manifestantes.

Resaltan los colores verdes y morados, y a modo de equilibrio hallamos hacia arriba de la imagen un árbol de bugambilias, justo después de donde termina la vestimenta blanca. La bata blanca es el elemento con mayor peso visual en la imagen. La forma es fácil de identificar ya que es un elemento con el que el espectador puede estar familiarizado. El color blanco genera un contraste con los elementos del fondo. La iluminación favorece a la imagen, pues pareciera que un rayo de luz hace predominantemente visible a la bata y al colectivo. En la fotografía se identifica una predominancia del color morado, en los paliacates, mochilas e incluso en una bugambilia que compone el fondo. El color verde también se encuentra presente, aunque a menor medida. En el fondo se ven edificios y comercios que forman parte de la ciudad.

La fotografía hace presente un cuerpo ausente por medio de la representación de la bata, que podría pertenecer a alguna de las mujeres víctimas de feminicidio que son enunciadas. Representa a las médicas que ya no están y es un elemento que, a su vez, las visibiliza en la lucha en contra del feminicidio.



Fotografía 19. Niña protestando, de Leslie Saucillo,
CDMX 2022

Una niña usa ropa de parto donde escurre pintura que alude a la sangre. Su mirada se dirige hacia arriba. El rostro está parcialmente cubierto por un pañuelo verde que representa a la campaña por el aborto seguro y gratuito. Sostiene un letrero con la consigna "Tener un hijo a los 13 no es una bendición, es violación", mientras con su pie izquierdo pisa una muñeca con "sangre". Detrás de ella una niña observa la acción centrando su mirada en la muñeca con asombro.

La representación performática es clara en cuanto al mensaje que muestra en el cartel. De igual manera, los elementos que acompañan la representación funcionan como potenciadores. El hecho de ver a una niña luchando por sus derechos y caracterizada con ropa de hospital y manchas de sangre, pone en un escenario más cercano la situación de miles de niñas víctimas de abuso en todo el país.



Fotografía 20. Mujer sosteniendo a niño, de Mirian Pérez, Oaxaca 2022



Fotografía 21. Mujer y niño, de Leslie Saucillo, Tepeji del Río Hidalgo 2022

Dos mujeres en sus respectivas ciudades luchando a favor de la legalización del aborto utilizando pañuelos verdes y cargando a sus hijos en brazos. El acto de visibilizar las maternidades en movimientos proaborto apoyan el discurso “La maternidad será deseada o no será”. En ese sentido se hacen partícipes madres que protestan por los derechos de otras mujeres y su libre albedrío de decidir sobre sus cuerpos



Fotografía 22. Mensaje a la maternidad, de Leslie Saucillo, CDMX 2022



Fotografía 23. Vientre, de Sofía Perea, CDMX 2022

En este ejemplo observamos dos mujeres embarazadas luchando por los derechos de ellas y sus hijas. En la primera foto una mujer sostiene un cartel con la consigna “Hija, te prometo que ser mujer no será una condena”. Hay un grupo de mujeres en el fondo. La iluminación es de luz natural, el cielo se ve claro y despejado. En el segundo ejemplo la mujer tiene escrito sobre el vientre “8M22, Estoy aquí por un mundo mejor para ti”. La foto se centra en el vientre y la iluminación es oscura. Ambas fotografías visibilizan la lucha de las activistas feministas que comparten el ideal del movimiento y la búsqueda de libertad ante la opresión sistémica.



Fotografía 24. Collage danza y música. De izquierda a derecha, Constanza Serey (Valparaíso Chile), Sofía Perea (CDMX), Rocío Pavez (Santiago de Chile), Gigi Álvarez (CDMX), Elena García (CDMX), Diana Sánchez (CDMX), 2022

La acción dancística tiene predominancia en las performances del 8M. Por un lado, existe una inclinación por el uso del faldeo como representación del folclore latinoamericano que a su vez se asocia con lo socialmente establecido como femenino. Por otro lado, se alude al festejo y la colectividad, la celebración por estar aquí y ahora en pro de los derechos de las mujeres. También se reflejan danzas pertenecientes al patrimonio cultural de ambos países. El caso de la representación de bailes prehispánicos es uno de ellos. En el caso de Ciudad de México, se identificaron bailes en donde se buscaba enunciar al cuerpo como un espacio de protesta, utilizando el elemento baile como un acto de rebeldía ante la opresión sistémica y los valores morales sobre los cuerpos y el comportamiento de las mujeres. En algunos casos se hacía uso de música como reggaetón, donde las mujeres “perreaban” en medio de la marcha como un acto de apropiación, reclamo y libertad sobre sus propios cuerpos.



Fotografía 25. Baile en plaza, de Leslie Saucillo, CDMX 2022



Fotografía 26. Baile en silla de ruedas, de Sofía Pérez, CDMX 2022.

La danza es considerada una disciplina estricta que muchas veces no da paso a la inclusión de cuerpos diversos, reforzando los valores y normas estéticas establecidas como socialmente aceptadas. En el caso del 8M, la danza se transforma en una herramienta para visibilizar la diversidad de cuerpos que luchan. Así entonces, la danza se vuelve un espacio discursivo de reclamo y emancipación.



Fotografía 27. Policía, de Diana Sánchez, CDMX 2022



Fotografía 28. Policía y flor, de Gigi Álvarez, CDMX 2022

Ambas fotografías muestran a dos mujeres policías en la protesta feminista del 8M. En la primera se observa un corazón pintado con aerosol sobre el escudo de la policía. Su mirada denota tristeza o inconformidad. La segunda sostiene una flor mientras mantiene con firmeza su posición. Su mirada está dirigida hacia abajo. En el fondo de ambas fotografías se observan pintas hechas con grafiti por las manifestantes.

Se considera una categoría de análisis a las policías debido a que los protestantes las vuelven de alguna manera partícipes al grafitear sobre sus escudos o al colocarles flores en la cabeza o las manos. Dicho esto, las policías son performadas por la protesta, volviéndose incluso un espacio más de discurso en donde las activistas feministas las incluyen como parte del movimiento al ser mujeres presentes en la marcha.



Fotografía 29. Collage de Sofía Pérez, CDMX 2022

En las marchas feministas se identifican una serie de consignas que por sí mismas incluyen mensajes potentes que resuenan en las protestas y que se suman a los reclamos hacia la sociedad y los patrones patriarcales de comportamiento

culturalmente arraigados. A su vez, exponen exigencias hacia las autoridades sobre seguridad, atención médica, entre otros. Las consignas funcionan para manifestar enojo, indignación y frustración hacia una falla sistémica y estructural que surte efecto en las mujeres y sus derechos.



Fotografía 30. Monumento intervenido, de Pam Rico, CDMX 2022

En este ejemplo, observamos la escultura “Como hace el pequeño cocodrilo de Leonora Carrington” (1998) Con una serie de consignas que visibilizan la lucha feminista.



Fotografía 31. Calle con grafiti, de Constanza Serey, Valparaíso Chile 2022

Un grupo de mujeres se dirigen hacia un sentido en una calle de Chile durante una marcha. detrás de ellas, una cortina cerrada se convierte en el lienzo para representar al 8M mediante una combinación de colores llamativos y el uso del turquesa con mayor predominancia. Así mismo, se puede observar el uso del grafiti con un sentido artístico que enuncia y visibiliza la presencia del movimiento.



Fotografía 32. Mensaje en edificio, de Sofía Pérez, CDMX 2022

Del palacio nacional se deja ver un letrero con la consigna “La 4T cuesta vidas, más de 3000 feminicidios”. En las ventanas se alcanzan a ver personas que observan. Debajo, un grupo de mujeres con carteles y vestimentas características del movimiento. El mensaje colocado en el edificio arquitectónico muestra de manera incluso irónica, que la atención hacia los feminicidios por parte del gobierno actual ha sido deficiente. Es necesario colocarlo así para llamar la atención, bajo su propia lógica de llamado al público, incluso hasta en orden con las líneas arquitectónicas del edificio gubernamental.

Por otro lado, en la fotografía se alcanza a ver una sombrilla con letreros de frutas, del lado derecho una vendedora de algodones de azúcar, propio del paisaje urbano del día a día.



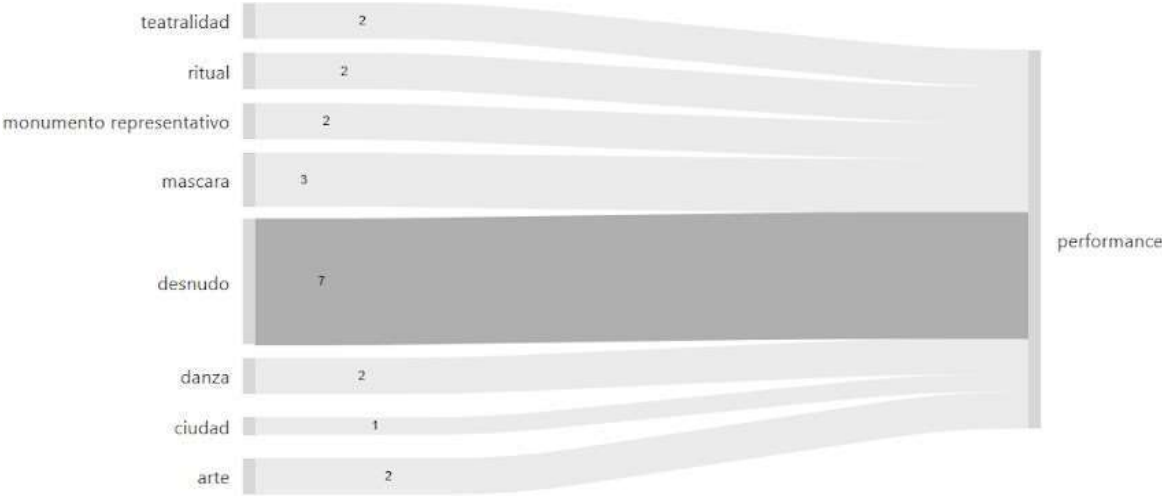
Fotografía 33. Catedral, de Sofía Pérez, CDMX 2022

La expansión del movimiento frente a la catedral metropolitana en la Ciudad de México. Se alcanzan a ver banderas, carteles, pañuelos verdes y morados en medio de la muchedumbre. El cielo comienza a tornarse de colores oscuros, el día termina a la par del cierre de la marcha. La protesta se prepara para mudarse de escenario. Abandona el espacio público, pero deja consigo carteles, grafitis, humo y diamantina como un recuerdo persistente de que la lucha continúa.

**Elementos constitutivos de los performances en la Ciudad de México.
Narrativas y poéticas de las protestas feministas**

En el análisis de las fotografías resalta una amplia variedad de expresiones artísticas performáticas de protesta. Empero, también hay lógicas de interrelación de narrativas y poéticas que dan cuenta de dinámicas regulares u orientaciones que convergen de su complejidad. De los casos observados, destaca el desnudo en tanto recurso de los performances, así como el juego de máscaras, la danza, y demás acciones que rozan con prácticas de índole teatral.

Gráfica 1. Elementos artísticos predominantes en las protestas del 8M.

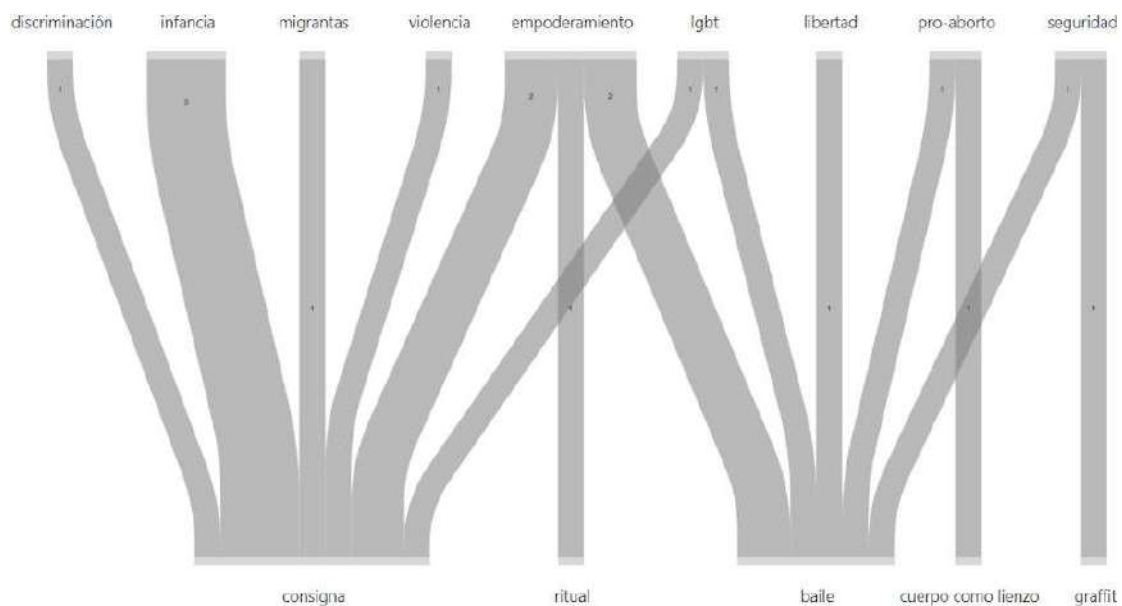


Fuente: elaboración propia.

Al estar la teatralidad implicada en las acciones de performance, hay una evidente necesidad por crear desde la práctica artístico-política del cuerpo. En este sentido, la noción sobre reapropiación del cuerpo tiene que ver justamente con hacer del cuerpo un espacio de lucha. Politizar el cuerpo en la ciudad, así como los objetos públicos como monumentos también forman parte de esta reconfiguración de los espacios de lucha. Luego entonces, el cuerpo se extiende en tanto acción de protesta a la ciudad y lo público.

De entre los tópicos que se generan dentro de las protestas feministas, se encontró una relación particular por tipo de arte-técnica empleada en los performances. Se halla una preponderancia, en primer lugar, en el uso de las consignas, así como también diferentes tipos de bailes, rituales, grafitis e inscripciones en los cuerpos.

Gráfica 2. Tópicos predominantes en las protestas del 8M.



Fuente: elaboración propia.

Dicho esto, las consignas parecen abarcar la mayor parte de los temas que se denuncian regularmente durante el 8M, así como el baile-danza y la música. Se distingue, por ejemplo, la amplitud de creaciones artísticas que se desprenden de las narrativas y poéticas de empoderamiento, y el auge en los temas de infancias y maternidades dentro de los discursos feministas. Las violencias y la seguridad pública que se demanda son también frecuentes, y se ligan con mayor fuerza con prácticas que evocan sentipensares de miedo, tristeza y odio.

En contraste, también se observa una preponderancia de la poética que transmite alegría, relacionada fundamentalmente con una especie de discurso optimista que se fragua en acciones como el propio baile, el empoderamiento, la libertad, el ejercicio de derechos del cuerpo, la diversidad sexual, y aquellos temas que trastocan la complicidad y compañía entre mujeres como la colectividad o la comunión.

En suma, hay una configuración entre narrativas y poéticas que cruzan de sentimientos negativos a sentimientos positivos, y que influyen en gran medida en el tipo de teatralidad elegida para expresar y representar al discurso feminista del 8M.

Conclusiones generales

Una de las discusiones que abre la investigación es acerca de los límites y encuentros del performance como concepto para las ciencias sociales y humanidades. El performance, “juega” con los elementos del arte, los dobla, los moldea, los rompe e incluso puede prescindir de algunos de ellos. Al no tener una especie de guion, trama, ni personajes, no busca mentir ni engañar al espectador, no hace uso del decorado ni de vestimentas o algún otro elemento que ayude a construir una ficción. Este encuentro con lo social se explica desde la sociología cultural para poder entender las particularidades de los discursos generados por la variedad de configuraciones simbólicas, estéticas y artísticas presentes en las marchas del 8M.

A partir de ese punto de partida, performarse implica considerar la forma en la que el individuo se presenta en sociedad, cómo se comporta frente a grupos determinados y la forma en la que se relaciona. En este caso, es adecuado hablar de performance como actuación a manera de metáfora, puesto que las representaciones del individuo responden a un proceso de identificación dentro de su contexto que son reflejadas en su vestimenta, comportamiento, formas de expresarse entre otros elementos derivados de la cultura.

En ese sentido, hay un encuentro entre las artes y los estudios sociales, los cuales establecen un diálogo en el campo cultural donde se configuran presentaciones y representaciones conformadas por un sistema de símbolos y signos, que tienen como lugar común el espacio de las protestas, incluyendo no sólo donde aparecen las marchas, sino también los cuerpos.

El performance en tanto creación artística se ha interesado por exponer de manera consciente posturas ideológicas, políticas, estéticas e intelectuales desde su propio lenguaje. En el análisis se observa un proceso de concientización y reconocimiento de estos elementos en las ejecuciones performáticas dentro de las protestas, así como de las miradas de las fotógrafas, que logran capturar estos elementos. En este sentido, la hipótesis de trabajo que se planteó se alcanza en

función de que efectivamente hay sentido en las narrativas artísticas construidas por quienes hacen performance, así como quienes lo registran.

Luego entonces, la función social del performance redefine a los elementos culturales sobre cómo es ser mujer, en el caso del 8M, con tópicos como la maternidad, la violencia, los cuidados, la inseguridad, etc. El arte-acción de protesta quiere decir justamente la intencionalidad de modificar estos usos, sentidos y representaciones de las cuerpos mujeres en la cultura que se exhibe en los espacios de protesta. Sus signos y símbolos conforman una suerte de significantes que por medio del ejercicio de repetición y reproducción se vuelven parte del *corpus* de las feministas.

Hay una suerte de fuerza contenida en la colectividad efímera de la protesta feminista, un espacio liminal que se mantiene para demandar lo personal desde lo público, por lo que su registro en fotografía sirvió como guía para el estudio del drama social de protesta contemporánea. Los mensajes que conforman a las denuncias hablan de reapropiación de sus cuerpos y espacios de conquista por derechos.

Entre los recursos artísticos más usados, se encuentra el uso de desnudos, que aparentan desafiar a la sociedad conservadora, generando distanciamiento y rechazo al mismo tiempo que define los límites del lazo social que se construye al interior de las protestas. Cuando el acto performático es presentado ante un grupo que comparte un *background* de signos y significados, la recepción surte efecto en la aceptación del contenido de sus receptores. Así entonces, las miradas de las fotógrafas encuadran estos actos a modo de reconocimiento y reafirmación de estos valores y posturas.

En ese sentido, se identifica en la mayor parte del material analizado una coherencia en cuanto al uso del lenguaje discursivo y la representación performática que brinda, de alguna manera, existe una amplitud en cuanto a los alcances comunicativos de la protesta.

A raíz de la situación pospandémica, la investigación tuvo una inclinación hacia el análisis de registro y no hacia las performances en vivo como se buscaba en un inicio. De tal manera que el análisis del material fotográfico sirvió como una alternativa que ofreció elementos más constantes para su observación. No obstante, se entiende la importancia de, fuera de los objetivos de la tesis, aproximarse desde diferentes ángulos a la mirada de las fotografías, como podrían resultar las charlas con ellas para comprender desde su perspectiva a los actos de protesta, pues brindaría información en cuanto a sus contextos, su cultura, y a la acción acontecida en tiempo presente.

Sin embargo, se reconoce que el análisis del discurso sirvió para interpretar e identificar las acciones y recursos artísticos más recurrentes en las protestas, ayudando entonces a comprender el fenómeno desde un panorama más amplio en cuanto a los discursos y sus diferentes formas de mostrarlos, así como de su lugar de aparición, ya sea desde los cuerpos, como desde los espacios como la ciudad.

La investigación, en suma, se coloca en los estudios culturales sobre arte y performance. Estudiar la protesta desde una perspectiva artística invita a repensar las narrativas desde lo poético y lo sensitivo como variables de interpretación. A su vez, identificar como punto de encuentro con lo artístico a la filosofía del lenguaje y los estudios de representación, sobre los cuales, en el futuro, se busca estudiar a profundidad para ahondar en los significados de las protestas performáticas.

También se abre una brecha para el análisis en cuanto a lo que podría ofrecer la teoría feminista, así como hacia los estudios latinoamericanos para comprender a mayor profundidad cómo se hacen las protestas feministas, y hacer un análisis comparativo entre las narrativas de cada espacialidad y cuerpos.

Los recursos artísticos como el performance son en definitiva, tendencias contemporáneas para las protestas sociales, los cuales sirven como estrategias para entablar diálogos más horizontales con la sociedad, y retando con sus formas y figuras a las autoridades para dar solución a sus demandas.



Fotografía de Sofía Pérez, CDMX 2022

Referencias

Adamini, M. (2016). Aproximaciones al análisis del discurso en los estudios identitarios. *Revista Latinoamericana De Metodología De Las Ciencias Sociales*, 6(1). https://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecs_v06n01a06

Alexander, J. (2017). *Poder y performance*. Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas.

_____. 2000. Sociología cultural, Formas de clasificación en sociedades complejas, México: FLACSO.

Antivilo, A. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. (Tesis de doctorado). Universidad de Chile.

Artaud, A. (1969). *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Arteaga B., Nelson, y Arzuaga M., J. (2014). Derivas de un performance político: emergencia y fuerza de los movimientos 131 y YoSoy132. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), pp. 115-144.

Ramírez, P. (2015). Espacio público, ¿espacio de todos? *Revista Mexicana de Sociología*, 77(1), 7-36.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Berrueco, A. (2013). La Revolución Mexicana a través del arte. *Hechos y Derechos*, 1(18). Recuperado de <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/6890/8826>.

Borja, J., Muxí, Z. (2000). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

Brody Angers, E. (2009). La teoría de los actos del habla y el análisis del discurso. En Carvajal Gutiérrez, et al. *Anuario de investigación 2008 del Departamento de Educación y Comunicación*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Burke, P. (2006). *Qué es la historia cultural*. Barcelona: Paidós. Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

_____. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.

Centella, V. O. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 10(15), pp. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.1.a08>.

Cisneros, A. (1999). Interaccionismo simbólico, un pragmatismo acrítico en el terreno de los movimientos sociales. *Sociológica*, 14(41), pp.104-126.

Clua, R., Mestres, L., De Dios, R., y Terradas, R. (2020). Los movimientos activistas del VIH sida en el cine. *Revista medicine*, 16(2), pp. 119-133. Disponible en: <https://scielo.isciii.es/pdf/rmc/v16n2/1885-5210-rmc-16-02-119.pdf>.

Conquergood, D. (2002) Lethal theater: performance, punishment, and the deathpenalty. *Theatre Journal*, 5(43), pp. 339-367.

Csordas, T. (1994). *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge New York: Cambridge University Press.

Deveaux, S. (2012). Corporalidad y performance en contextos de violencia. *Sociológica*, 27(75), pp. 69-93.

Díaz, R. (2014). Cuerpos desgarrados, vidas precarias: violencia, ritualización, performance. *Alteridades*, 24(48), pp. 71-83.

Díaz, S., y Gallo U. M. (2019). El arte contemporáneo: un arte de razones. *Resonancias. Revista De Filosofía*, (5), 49–59. <https://doi.org/10.5354/0719-790X.2018.52499>.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F: Paso de Gato Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Durkheim, E. (2006). Ritos representativos o conmemorativos. Memoria e identidad sagrada. En Múgica, F. *Cuadernos de Anuario Filosófico*. España: Universidad e Navarra. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6983/1/Cuaderno%2019.pdf>.

Fugellie, I. (2011). *Imagen visual de las adicciones. Un estudio interpretativo*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán S.A de C.V.

Fried, M, (1967). Arte y objetualidad, Pres. de Carolina Benavente. Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés. Escáner cultural N°147, mayo 2012.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa editorial.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Goffman, E., (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

González, M. L. (2013). Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad. *Revista Brasileira de Estudos da Presença Brazilian Journal on Presence Studies*, 3(3), pp. 727-741.

González Ponce, C. (2021). Fotografía y ciencia. La fotografía en la investigación de Ciencias Sociales y Humanidades en México. *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*, (22), 255-278. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema2021.vi22.11719>.

Gros, A. E. (2016). Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, 16(30), pp. 245-260.

Guzmán, A. (2016). *Revelación del cuerpo: la elocuencia del gesto*. México, D.F: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Herrera, M. y Soriano, R. M. (2004). La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers* 73, pp. 53-79.

Jasper, J. (2006). *Getting Your Way: Strategic Dilemmas in Real Life*. Chicago: University of Chicago Press.

Kaprow, A. (1995). *Assemblage environments and happenings*. New York: Abrams.

Keck, M. y Sikkink, K. (2000). *Activistas sin fronteras*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Kirby, M. (1963). *Happenings*. New York: Dutton.

Jodorowsky A. (1953) *Hacia el efímero pánico*. En *Teatro pánico*. Era, México D.F

Lamborghini, E. (2019). Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires. *Cuiculco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 26(75), 225-248.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC

Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lippard, C. (1971). *The Dematerialization of Art*. York: Art International

Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte concepto*. Madrid: Ediciones Acal S.A.

Mayer, M. (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. Ciudad de México: CONACULTA.

Melucci, A. (1996). *The playing self*. Cambridge: Cambridge University Press.

Montoya, J. (2019). De las narrativas lineales a las narrativas transmediáticas. *Quórum Académico*, 16(2), 50-60.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199061671004>.

Moreno, M. G. (2014). Movimientos sociales y desarrollo en México contemporáneo. *Espacios públicos*, 17(39), pp. 93-104. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/676/67630574006.pdf>.

Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro, Madrid. Ediciones en castellano Paidós Iberoamérica. Disponible en:

<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>.

Polleta, F. (2002). *Freedom Is an Endless Meeting*. Chicago: University of Chicago Press.

Ramírez, K. (2010). *Espacio público y ciudadanía en la ciudad de México percepciones, apropiaciones y prácticas sociales en Coyoacán y su centro histórico*. México: Porrúa.

Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rizo, M. (2011). De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. *Quórum Académico*, 8(1), pp. 78-94.

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta de moebio*, (41), 207-224. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>.

Schechner, R. (2002). Foreword. *Fundamentals of Performance Studies*. En: Stucky y Wimmer. *Teaching Performance Studies*. Illinois: Southern Illinois University

Skocpol, T. (1979). *State and social revolutions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tarrow, S. (2009). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. España: Alianza.

Touraine, A. (1998). Can We Live Together, Equal and Different? *European Journal of Social Theory*, 1, pp. 165-178.

Trastoy, B. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, (46), 236-251. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1632/163213314013>.

Urrutia, J. (2017). La creatividad poética. La práctica simbolista. *Atenea*, 515, 13-

27. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32852273002>.

**Anexos. Registro fotográfico de las protestas del 8M 2022 en ciudades de
Latinoamérica**

Abigail Vargas Miranda, San José, Costa Rica



Constanza Serey Jorquera, Valparaíso, Chile



Diana Sánchez Castro (Xocolateamargo), Ciudad de México, México



Elena García, Ciudad de México, México



Gigi Edith Álvarez, Ciudad de México, México



Leslie Yoselin Ruiz Saucillo, Ciudad de México, México



Rocío Pavez, Santiago, Chile





Rocío Pumar, Buenos Aires Argentina



GLOSARIO DE TÉRMINOS

ARTE-ACCIÓN

Propuesta artística que enfatiza la acción y el proceso creativo como la obra misma. Es de carácter efímero e irrepetible.

ARTE-OBJETO

Objetos con carga simbólica cuya intervención y modificación se transforman en piezas artísticas.

BODYPAINT

Técnica artística en donde se utiliza la piel humana como lienzo.

DISCURSO

Narrativa construida a partir de procesos comunicativos con carga simbólica cuya motivación.

HAPPENING

Expresión artística creada a partir de improvisaciones en dor espacio público y se incluye al espectador como parte del acto

INSTALACIÓN

Exposición efímera en espacios formales y no formales de (según la intención artística. En ella se pueden mezclar distintas disciplinas, como la música, el cine, la fotografía, etc.

PERFORMANCE

Arte corporizado que conjuga manifestaciones artísticas enfatizando la acción y el movimiento. Puede suceder en espacios cotidianos y sólo se repite una vez.

PERFORMATIVIDAD

Campo de análisis mediante el cual se desenvuelve el acto performático, relativo a los bordes epistémicos de encuentros y desencuentros con lo social y el arte.

PROTESTA

Acto social o político que enuncia problemáticas en determinados contextos y situaciones.

REPRESENTACIÓN

el acto de mostrar un extracto de la realidad y reconstruirla de manera estética, simbólica y/o ficcional.

TEATRALIDAD

Dinámica relacionada con el teatro donde los elementos que la componen se consideran como teatrales, siempre y cuando exista un observante.