



Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) - Sede Argentina
Área Género, sociedad y políticas
Programa Regional de Formación en Género y Políticas Públicas (PRIGEPP)

Tesis para alcanzar el grado de Maestría en Género, Sociedad y Políticas

Relaciones entre performance, feminismo y ciudadanía: etnografías sobre Diez de cada diez (Montevideo) y las Caudillas del barro (Entre Ríos) en 2019 y 2022

Autora: Ekaterina Gelroth.

Dirección de tesis: Drx. Patricia Fogelman (CONICET/UNTREF)

Argentina, 2024.

Agradecimientos

La realización de esta tesis ha sido posible gracias a la convergencia de múltiples factores, quiero expresar aquí mi gratitud hacia todas las personas que han compartido de una u otra manera este proceso. En primer lugar, es mi deseo agradecer a mi directora Patricia Fogelman por aceptar acompañarme, por su enorme disposición, sus lecturas atentas, sus sugerencias y correcciones con su forma tan honesta y amable. Reconozco fundamental que en estas instancias los vínculos sean desde el cuidado y el afecto, ya que el camino por momentos se pone difícil. También quiero agradecer a Marisa “Tina” Núñez Caminos y Susana Zapata, las *Caudillas del barro* y a Valeria Piriz, directora de *Diez de cada diez* por su predisposición, sus ganas de compartir y la confianza que han puesto en mi trabajo. Agradezco el vínculo que se ha generado en estos intercambios. Agradezco a Susana Rostagnol y Kekena Corvalán quienes empezaron conmigo este camino, a Celeste Medrano, a La Fuegah y a todos quienes me abrieron puertas y aportaron claridad en esta iniciación a la investigación.

Agradezco a las autoridades y al equipo de PRIGEPP- FLACSO, a Gloria Bonder, Pedro Di Pietro, Blas Fernández y los docentes que formaron parte de este trabajo académico. A mis compañeros de maestría, quienes han sido referencia, incentivo y compañía.

Especialmente quiero agradecer a mis hijos. A Caetano que me acompañó desde la panza en el cursado de esta maestría, durante la lactancia, las acunadas y los desvelos. A Nirvana, mi pequeña feminista que me impulsa a pensar y repensar formas de construir realidades posibles. A mi mamá por su complicidad, su fortaleza y su amor traducido en un concreto apoyo con la red de cuidados. Por seguir insistiendo en construir vidas dignas en momentos difíciles. Agradezco a mi papá, quien confió en mí brindándome su apoyo para terminar mi carrera de grado, lo que significó una oportunidad para construir mi futuro. A mis amigas que son parte de mi familia, que forman la red de afectos que escucha, alienta y celebra cada logro como propio: Flor, Jime, Yoni, Fany, Any, Lina, Andrea y todas las demás.

Por último agradezco a quienes asisten a los seminarios y talleres de performance, que confían en mi trabajo y me ayudan a pensar, sentir y construir este universo colectivamente. A Sofí G. que me permite mirar desde otros ángulos, a cada colega que confió en mis propuestas y las hizo posibles: Mónica, Gabriel, Pitu, entre otros.

La performance en el espacio público como habilitadora de nuevos ejercicios de ciudadanía y de construcciones de géneros.

Resumen

En este trabajo se aborda la performance en el espacio público como forma posible de generar una ciudadanía desde la cual se pueda pensar en una construcción democrática radical de la sociedad. Se toman como referencia “Protocolo de acción para un Estado de emergencia” del colectivo *Diez de cada diez* (Montevideo, Uruguay 2019-2022) y “Amasando-nos” de las *Caudillas del Barro* (CABA, Argentina 2022). A través de estas experiencias, se analiza la forma en que las mujeres ejercen la ciudadanía en el espacio público y performan los géneros, para proponer nuevas formas de estar y construir espacios desde lo colectivo, valorando otras corporeidades que *se hacen* en el proceso de la performance. La metodología usada en esta investigación es la etnografía feminista y la performance considerada como método para generar conocimiento situado a través del cuerpo presente.

Índice

Agradecimientos.....	p.1
Resumen.....	p.2
1. Introducción.....	p.4
2. Planteo de problema.....	p.8
2.1. Objetivos de este trabajo.....	p.10
3. Consideraciones metodológicas.....	p.12
4. Estado de la cuestión.....	p.16
5. La construcción de ciudadanía en clave de género.....	p.20
5.1. Violencia de género en el espacio público: un límite para el ejercicio de ciudadanía en mujeres y disidencias.....	p.30
5.2. <i>Ciudadanía democrática radical y ciudadanía guerrera</i> como horizonte posible.....	p.36
6. Definiciones y abordajes del arte de performance.....	p.42
6.1. Performance colectiva en el espacio público.....	p.47
6.2. La performatividad del género a través de la performance.....	p.51
7. Descripción de casos.....	p.57
7.1. “Protocolo de acción para un Estado de emergencia”, <i>Diez de cada diez</i>	p.57
7.2. “Amasando-nos”, <i>Caudillas del barro</i>	p.69
8. La experiencia ciudadana en el espacio público a través de la performance.....	p.77
9. Reflexiones finales.....	p.86
Bibliografía.....	p.90

1. Introducción

Esta tesis es el resultado de una investigación realizada en el marco de la Maestría en Género, Sociedad y Políticas Públicas del Programa Regional de Formación en Género y Políticas Públicas de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, cursada entre 2020 y 2022. Para realizarla, tomé de referencia la bibliografía y la experiencia adquirida durante la misma, hecho que me habilitó un marco amplio de pensamiento en relación al género y las dinámicas de poder que se despliegan en la construcción de la sociedad occidental moderna. Como mi formación de base proviene de las artes visuales, me interesó en este trabajo vincular experiencias artísticas y sus análisis socioculturales desde una perspectiva de género. Elegí la performance ya que es una práctica interdisciplinaria con la que vengo trabajando desde 2018 y que dialoga con las ciencias sociales desde los estudios culturales. De esta manera fui integrando a este camino inicial en la investigación, mi práctica artística y mi formación de grado y posgrado.

El objetivo de este trabajo fue analizar la forma en que ejercen la ciudadanía las mujeres que participaron en performances realizadas en el espacio público. Para ello tome dos experiencias concretas: “Protocolo de acción para un Estado de emergencia” realizada por el colectivo *Diez de cada diez* en Montevideo (Uruguay) en 2019 y 2022 y “Amasando-nos” realizada por el las *Caudillas del barro* en CABA (Argentina) en 2022. Fui definiendo la selección de acuerdo a mi condición migratoria ya que, entre fines de 2019 y principios de 2023 viví en Mercedes (Uruguay), hecho que me permitió abordar la investigación etnográfica en relación a mi propia experiencia territorial. En el ida y vuelta de la experiencia de campo fui comprendiendo que, respecto al territorio, a la forma de hablar, de relacionarse, de expresar y construir ideas, las fronteras geopolíticas poco tienen que ver con las realidades culturales feministas, dando cuenta de que el litoral argentino-uruguayo que se despliega desde los afluentes del río Uruguay y el río de la Plata, es un gran terreno de influencias culturales mutuas y flujos de experiencias que se nutren y se enriquecen desde el transfeminismo que es transnacional, transcultural, transgeneracional y transgénero.

Para seleccionar los casos fue necesario realizar una investigación previa sobre los grupos de mujeres y disidencias que realizan performances en el espacio público desde un enfoque de las artes visuales. Indagué en redes sociales, consulté a referentes del tema y recurrí a mi propia experiencia territorial. En esta búsqueda me encontré con diversas experiencias de performances realizadas en los centros urbanos de Argentina y Uruguay.

Principalmente guiada por mi procedencia territorial, me interesaba seleccionar acciones federales del litoral argentino-uruguayo. En principio fue difícil encontrarlas, pero he podido armar un mapa de casos desplegados en el espacio público de esta región con el cual he empezado a trabajar y deseo seguir trabajando¹. En las performances seleccionadas para esta investigación, he priorizado que los abordajes estéticos y conceptuales se generen desde las artes visuales y no desde las escénicas, que sean realizadas por grupos más o menos estables de mujeres que se dediquen a explorar con continuidad esta práctica, que las prácticas se desarrollen en el espacio público y las demandas estén vinculadas al transfeminismo como movimiento político. El interés por las artes visuales concretamente viene de mi formación inicial y de la forma en que se producen y elaboran las performances a partir de metáforas conceptuales activadas por cuerpos que no necesariamente se desenvuelven desde el virtuosismo o la destreza física, sino desde la búsqueda de una conciencia corporal incipiente, más cercana a la de cualquier ciudadane. No conocía previamente a los grupos seleccionados, en ambos casos el primer contacto fue vía *Whatsapp* y posterior entrevista por *Meet*. Los encuentros luego se hicieron presenciales y se abrieron compartires enriquecedores para la investigación, para mi práctica artística y transformaron mi vida personal.

Estas dos performances dieron lugar a potentes reflexiones sobre lo que implican los cuerpos feminizados en el espacio público. La primera experiencia seleccionada es “Protocolo de acción para un Estado de emergencia” del grupo *Diez de cada Diez* y se desarrolla en el marco del 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en Montevideo, Uruguay. Este un grupo de artistas corta las calles principales de la ciudad en hora pico para reclamar por la ausencia del Estado frente a la creciente ola de femicidios y la precarización de la vida. El segundo caso denominada “Amasando-Nos” es de las *Caudillas de Barro* y se desarrolla en CABA, en el marco de las III Jornada Nacional y I Congreso Internacional de investigación y producción Arte y Género, en la Universidad Nacional de las Artes. Esta dupla de artistas toman la calle para reclamar por la violencia y la denigración de los derechos de las mujeres, cuestionando los roles de género y la violencia heteropatriarcal que determina las formas de ser y estar en el mundo. Estas performances habilitan reflexiones acerca de la conformación de sujetas

¹ En referencia a este tema se puede consultar el resumen de la ponencia de mi autoría “La performance como espacio de resistencia que habilita nuevas experiencias ciudadanas” donde reflexiono sobre la performance de *La Fuegah de Chaco* y *Diez de cada diez*. Presentada en In[ter]disciplinadas. Jornadas de Estudios Feministas de CEIFEM. Octubre 2022. Salto, Uruguay. (p 41-42)

políticas que se disponen a denunciar sus reclamos de manera colectiva disponiendo sus cuerpos en la calle.

Para realizar este trabajo me posicioné desde la investigación cualitativa, generando conocimiento situado a partir de una metodología que se nutre de aportes de la etnografía feminista y la performance como forma de conocimiento a través del cuerpo. Retomo las experiencias citadas, para indagar en el modo en que estas mujeres habitan los espacios públicos y ejercen la ciudadanía en el momento en que realizan la performance y cómo este acontecimiento repercute en sus vidas cotidianas, en la performatividad del género, en las formas de vincularse colectivamente, en la forma de percibirse sujetas de derecho, entre otras.

Para cerrar este apartado y ofrecer una lectura más amena, enunciare brevemente el recorrido de los puntos que conforman este escrito: en el apartado siguiente presentare el problema a trabajar junto a los objetivos e hipótesis desplegados. En el tercer punto abordare con minuciosidad las cuestiones metodológicas específicas de esta investigación. En el punto cuatro describire el Estado de la cuestión mencionando brevemente los principales aportes al arte de performance y el artivismo en el espacio público desde una perspectiva transfeminista. En el punto cinco comenzare a desplegar el marco teórico a partir de un breve recorrido histórico sobre los avances de la ciudadanía en mujeres y disidencias que va desde la conformación de los Estados Nación hasta el presente en la región. Luego hare hincapié en las violencias que las mujeres sufren en el espacio público como factor que influye fuertemente en el ejercicio de ciudadanía. En el punto siguiente desarrollare los conceptos de ciudadanía democrática radical y *ciudadanía guerrera* para pensar formas de participación política posibles que den lugar a un debate plural acerca de la democracia. Estos aportes también están nutridos de la teoría Latinoamericana Travesti Trans.

En el punto seis definiré la performance entendida desde los estudios culturales, antropológicos y las artes visuales desde una perspectiva feminista. Luego me detendré en explorar la relación entre performance y espacio público para pensar las formas en que el espacio y la práctica se definen y transforman mutuamente. Por último reflexionare sobre las performatividades de género y el modo en que ellas se han visto afectadas por la colonialidad para pensar otras posibilidades de existencia en las que la performance como espacio creador genere nuevas posibilidades de ser.

En el punto siete comenzaré a desarrollar el análisis de los casos de la investigación incluyendo fragmentos de las entrevistas realizadas para dar cuenta de la forma en que estos grupos se establecen, el modo en que se vinculan con su práctica artística y para describir las performances referenciadas en este trabajo. En el punto ocho analizaré cómo estas performances realizadas en el espacio público funcionan como sistemas específicos de representación, en un doble sentido: hacia adentro, capaz de producir un quiebre en la autopercepción del cuerpo situado, y hacia afuera, capaz de producir un efecto movilizador en los espectadores que permita desnaturalizar los roles y funciones de género para concluir en un análisis del modo en que esto impacta en el ejercicio de ciudadanía. Finalmente, en el punto número nueve, desarrollaré unas breves conclusiones sobre los aportes de la performance como modo de *acuerparnos* y generar *nostredad*, es decir, generar un cuerpo colectivo diverso capaz de reclamar una vida digna a partir del desarrollo de una *ciudadanía guerrera*, o una renovada confianza en la política que permita pensar la democracia radical como horizonte posible.

2. Planteo de problema

Los estudios feministas han demostrado que existe una desigualdad en las formas de habitar el espacio público por parte de mujeres, varones y disidencias sexogenéricas. También existen diferentes formas de ejercer la ciudadanía. Esto se debe a construcciones sociales de sujetos políticos diferenciados de acuerdo al género. Desde 2014 los movimientos feministas y transfeministas (amplios y diversos) de lo que algunas autoras llaman la “cuarta ola feminista”², se presentan en la esfera pública para realizar sus reclamos y luchar por sus derechos. En estas movilizaciones ciertos reclamos se expresan de manera específica a través de la performance, habilitando una forma particular de accionar en las calles, poniendo los cuerpos en movimiento de manera colectiva, produciendo formas de estar, de ser y hacer de *otro* modo. Por otra parte, desde las artes visuales y corporales, se produce un auge de la performance³ ligada al arte contemporáneo como una forma de reflexionar e incidir sobre los modos de comportamiento sociales. Con la propagación de las tecnologías multimedia, ya la representación ligada a las disciplinas tradicionales en el arte, no alcanza para problematizar las formas de vida. Es aquí que el arte se vuelve multidisciplinar, difuminando las fronteras entre arte, ciencia, territorios y corporeidades. A través de la performance concretamente, se intenta desnaturalizar conductas aprendidas para experimentar nuevas formas de subjetividades libres prejuicios o mandatos, se manifiesta de esta manera con posibilidades subversivas.

En la intersección entre movilización feminista y performance, se generan sistemas específicos de representación en un doble sentido: hacia adentro, capaces de producir un quiebre en la autopercepción del cuerpo situado, y hacia afuera, capaz de producir un efecto movilizador en la sociedad. Lo personal se vuelve político en la medida en que se expresa el condicionamiento social. Me pregunto si esos cuerpos que emergen son capaces de ejercer una *ciudadanía guerrera*⁴ ya que, al disputar en el espacio público marcos interpretativos de la realidad, contribuyen a elaborar concepciones relativas al orden deseado para incidir en la construcción de una *democracia radical*. Esto implica una transformación de las posiciones de género existentes para construir una identidad política común entre personas diversas, en

² La denominación “cuarta ola feminista” se enmarca en una periodización histórica que surge de los centros hegemónicos del Norte global, en el que se inscribe Latinoamérica por primera vez.

³ El concepto de performance abordado en este trabajo es debidamente desarrollado en el punto 5 del texto.

⁴ Los conceptos de *ciudadanía guerrera* y *ciudadanía democrática radical* son debidamente desarrollados en el punto 4.2 de este trabajo.

beneficio de una sociedad plural, más igualitaria, justa y respetuosa de las diferencias y singularidades.

En esta tesis retomo las experiencias de las *Caudillas del Barro* con la performance “Amasando-nos” (CABA, 2022) y el colectivo *Diez de cada diez* con “Protocolo de acción para un Estado de emergencia” (Montevideo, 2019 y 2022), pensadas y realizadas por mujeres artistas. A través de estas experiencias me interesa profundizar en las formas en que las mujeres nos posicionamos como sujetas políticas para permitirnos romper con limitaciones propias de la cultura patriarcal y explorar las calles de manera colectiva, haciendo carne reclamos históricos que nos condicionan, limitan y constituyen deudas de los Estados nacionales. Me propongo analizar las transformaciones que se producen en mujeres que hacen performance en la calle, indagando en los modos de ejercer la ciudadanía y cómo esto influye y se retroalimenta en la experiencia colectiva y la forma de performar el género. Para ello, parto de los siguientes interrogantes: ¿cómo experimentan el ejercicio de ciudadanía las mujeres a través de la performance?, ¿cómo se percibe la forma de habitar el espacio público al realizar las performances?, ¿cómo experimentan la participación en estas performances en relación a los estereotipos de género?, ¿funciona la performance como acción emancipadora para quienes la practican?, si existen cambios subjetivos ¿se trasladan a la vida cotidiana?

Las vivencias e intuiciones que guiaron mi investigación partieron de mi propia experiencia como mujer en la calle. Como muchas mujeres, he atravesado situaciones violentas que han inhibido mi deseo de participación en la esfera pública, limitando mis experiencias políticas. Mientras estudiaba y vivía en CABA en 2008, las marchas multitudinarias del 24 de marzo⁵ generaron un cambio en mí, ligado a una fuerte conmoción interna de sentirme parte, quizás por primera vez, de un momento histórico específico y de un reclamo necesario para sostener en el tiempo un compromiso ciudadano con el “Nunca Más”. Diez años después, en 2018, con las intervenciones públicas en el marco de la lucha por la legalización de la IVE (Interrupción voluntaria del embarazo), sentí algo similar. Ese mismo año, comencé a trabajar desde la performance y empecé a experimentar un cambio profundo en mí, ligado a la posibilidad de desarrollar un enunciado político propio y situado, que me interpelaba directamente e interpelaba al resto. A través de la performance integré cuerpo e

⁵ Cada 24 de marzo se conmemora en Argentina el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia con marchas multitudinarias impulsadas por los organismos de DDHH para renovar el compromiso con el “Nunca Más”. La fecha remite al inicio del último golpe de Estado en el país que se decretó el 24 de marzo de 1976.

ideas, entendiendo que *estar presente*, implica un compromiso con mi cuerpo y mi palabra. Desde ahí me fui interesando teóricamente por la performance y empecé a amasar la idea de que es posible que las performances generen nuevas experiencias para quienes participan en ellas, en relación a la forma de habitar el espacio público y de constituirse como ciudadanos, apropiándose de un reclamo que es a la vez personal y colectivo.

Como hipótesis de trabajo, propongo que estas experiencias a través de la performance podrían contribuir para generar una nueva forma de ejercer la ciudadanía, más ligada a una democracia que aloje las diversidades ya que, en la experiencia de la performance se atraviesan barreras subjetivas que en situaciones normales no. Esto sería posible gracias al accionar colectivo de la performance como hecho artístico, lo que permitiría a quienes participan, poder transitar el espacio público sin miedos, formulando un reclamo propio con confianza y seguridad. También convocaría a que, quienes generan la acción, se comprometan con las implicancias políticas que atraviesan y determinan su propia existencia. Sugiero que a partir de esta experiencia se producirían cambios también en las performatividades del género, ya que las personas podrían atravesar barreras que les fueron impuestas en el proceso de socialización. Por último, si el ejercicio de una *ciudadanía guerrera* implica que sea posible desarrollar capacidades de autodeterminación, expresión y representación de intereses y demandas, para hacer efectivos los derechos políticos individuales y colectivos, la performance podría ser un acontecimiento que permita que este ejercicio ciudadano pueda ser vivenciado y proyectado como posibilidad real en la vida cotidiana.

2.1. Objetivos de este trabajo

El objetivo general fue analizar el modo en que ejercen la ciudadanía y performan sus géneros las mujeres que participan en las performances citadas para descubrir si, a partir de estas acciones, se habilitan reflexiones acerca de los modos de vida posibles en beneficio de una democracia radical. Para ello me propuse indagar en estas experiencias, centrándome en la forma de habitar los espacios públicos, la forma de percibirse como sujetas de derechos y la forma de elaborar sus reclamos políticos intentando describir, de la manera más minuciosa posible, las características que adquieren estas sujetas políticas a partir de las performances realizadas. También centré mi mirada en el modo en que se construyen y despliegan los roles y estereotipos de género en la performance, para identificar si se producían cambios en relación a los mandatos tradicionales interiorizados. Por último analicé

las relaciones entre las experiencias de estas performances y el modo en que se ejerce la ciudadanía como identidad política común.

3. Consideraciones metodológicas

He elegido abordar esta investigación desde una perspectiva feminista como “apuesta académica por la aportación de conocimientos que contribuyan a transformar las condiciones que sustentan la desigualdad entre los grupos genéricos” (Castañeda Salgado, 2010: 202). Desde esta perspectiva, se considera la división social por géneros y se contempla su jerarquía desarrollando un punto de vista que “elige determinados problemas a investigar que, a fin de cuentas, contribuyen a transformar la condición subalterna de las mujeres” (Bartra, 2010: 70). Partiendo de la concepción de que, tanto el sexo como el género, son construcciones sociales definidas a partir de una performatividad que asigna roles específicos en la participación ciudadana, y que éstas dependen además de otras variables como el territorio, la edad, la raza, la clase, etc, retomo las experiencias de las performances realizadas por mujeres en contextos específicos, para cuestionar las concepciones subyacentes que sustentan los modos de ejercer nuestros derechos ciudadanos en la región.

Esta investigación es cualitativa ya que procuro “captar el sentido que las personas dan a sus actos, sus ideas y al mundo que les rodea” (Ballesteros, 2010: 199) respetando e incorporando la perspectiva de las participantes de la investigación a partir de descripciones detalladas sobre sus performances, las situaciones vividas, los emergentes, las interacciones y comportamientos observados y compartidos. No considero a las personas investigadas como objetos pasivos de investigación, sino como protagonistas de sus propios relatos. Intento respetar e incorporar lo que las entrevistadas dicen, piensan y sienten, así como sus actitudes, creencias y reflexiones para poder captar las dimensiones simbólicas de las experiencias de las performances, recuperando aspectos no documentados de la vida social. Esta perspectiva me permite analizar los múltiples sentidos que cobra el ejercicio de ciudadanía a través de la participación de mujeres en performances realizadas en el espacio público, y construir un conocimiento dinámico y dialógico entre la perspectiva de las sujetas, la propia y la teoría feminista y así desplegar concepciones que definen modos de habitar las ciudades, de ejercer nuestros derechos y de reclamar por condiciones de vida dignas.

El enfoque etnográfico ha guiado y guía mi investigación, apelando a una tradición que sitúa la reflexión teórica y el trabajo de campo en un estatus semejante y fortalece el rol de quienes protagonizaron las acciones en la construcción de conocimiento. Fui más allá del enfoque etnográfico tradicional para posicionarme desde la etnografía feminista, ya que el desafío es mirar la realidad con *lentes de género*, es decir, orientar teóricamente las

descripciones por un andamiaje conceptual feminista donde reconozco el sistema sexo-género como variable significativa para los análisis sociales. Busco desandar los relatos universalizantes erigidos bajo lógicas androcéntricas para reconocer a las mujeres como sujetas sociales, políticas e históricas y “elaborar explicaciones e interpretaciones culturales que partan de las mujeres colocadas en determinados contextos de interacción” (Castañeda Salgado, 2010: 221) problematizando su posición al ser consideradas creadoras culturales e interpretando las orientaciones, contenidos y sesgos de género que las colocan en posiciones diferenciadas. Además, participé activamente de la investigación compartiendo instancias de prácticas, entrenamientos corporales, y reflexiones teóricas sobre los modos de hacer y estar en la performance. De esta manera intenté captar los regímenes corporales colectivos y antepredicativos que forman el “suelo corporal” que fundamenta las prácticas y discursos encarnados en las performances citadas (Puglisi, 2019: 27).

A su vez, abordo mi investigación desde una perspectiva de conocimiento situada, definida por Donna J. Haraway (1995) como una forma de conocimiento derivado de la localización y la particularidad del sujeto cognoscente. Para ello asumí que para conocer es necesario “dar cuenta de las posiciones de partida y las relaciones en que nos inscribimos, considerando nuestra parcialidad y contingencia” (Cornejo y otras, 2012: 258) donde lo político se incluye en la misma base de la producción de conocimiento. Asumir una postura política me permitió ser más clara con mis posicionamientos frente a la investigación y desnaturalizar muchas de las performatividades de género que reproducía en mis prácticas sociales. A medida que fui interiorizando la teoría y que me fui involucrando en el trabajo de campo, con todas sus complejidades y desde perspectivas diversas e interdisciplinarias que incluyen el trabajo corporal, fui haciendo carne la teoría, entendiendo lo que Donna Haraway (1995) plantea respecto al conocimiento situado como una articulación parcial que absorbe, transforma y proyecta desarrollos teóricos, relaciones sociopolíticas y entidades no humanas y que los conocimientos se construyen y son parciales porque derivan del sujeto y su cuerpo.

Por último, considero la performance como método de investigación (Taylor, 2005) en la que el cuerpo no sólo es el medio, sino el que crea conocimiento. En este sentido recupero aportes de la etnografía presente que propone que la atención etnográfica del investigador, en este caso, de la investigadora, se efectúa también con y desde el cuerpo, “lo que implica una disposición mental y corporal de atención situada en el aquí y ahora a lo que acontece en el entorno y en el propio cuerpo” (Puglisi, 2019: 20). Fui generando presencia en la investigación a través de mi propia práctica de performance, tomando clases con quienes

entrevistaba, participando de actividades del grupo o compartiendo espacios de producción e investigación en torno al cuerpo y las prácticas artísticas.

Al ser la performance a la vez objeto y método de investigación, se considera que desarrollar “modos somáticos de atención” (Csordas, 1993) es decir, usar el cuerpo como modo de participación, observación y comprensión del universo simbólico de las participantes, permitirá acceder a otras formas de reflexividad que movilicen procesos de reflexión sobre los saberes encarnados y las micropolíticas de agenciamiento que propicien expansión hacia un horizonte decolonial (Citro y Rodríguez, 2020). Esto es así porque las dicotomías mente-cuerpo se diluyen y se amplían en relaciones que se expanden con el territorio, el momento presente, las emociones, los flujos corporales y los afectos. Intenté tener presente todo lo vivido para generar relatos representativos a nivel colectivo.

Las técnicas de construcción de datos que usé fueron la observación participante que implica adentrarse “en un grupo social determinado: de forma directa (...) estableciendo una interacción personal con sus miembros; para describir sus acciones y comprender, mediante un proceso de identificación, sus motivaciones” (Batthyány y Cabrera, 2011: 88). Ese proceso de identificación se fue dando a partir de intercambios diversos ya mencionados. Además, realicé entrevistas en profundidad que favorecieron el diálogo y la ampliación de detalles, acciones medulares de la experiencia etnográfica. De esta manera recuperé lo que Rosana Guber denomina perspectiva del actor, que en este caso sería la perspectiva de las actoras, que refiere al universo de referencia compartido y no siempre verbalizable que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de las sujetas sociales⁶ (Guber, 2004: 41). Esta perspectiva me permitió describir y analizar los procesos sociales en su diversidad y singularidad para desplegar y reconocer las formas de producción material y simbólica de las performances y sus protagonistas.

Para recuperar esta perspectiva fue necesario un trabajo de reflexividad que abarcó indagaciones teóricas, de campo y recuperación de nociones del sentido común para generar interacciones de diferenciación y reciprocidad entre la propia reflexividad. Martha Patricia Castañeda Salgado sostiene que la reflexividad “supone alteridad, conflicto, negociación, complicidades y afectos entre la etnógrafa y las mujeres con quienes se realiza la investigación” (2010: 225). Estas interacciones implicaron reflexiones sobre mi propia

⁶ Rosana Guber habla de actor y de sujetos sociales, el cambio de género en la citación indirecta es una modificación en línea con la perspectiva usada en este trabajo. Uso la palabra actoras y no actrices para no generar confusión respecto al uso del término en correspondencia con la práctica artística proveniente del teatro.

posición como investigadora a la hora de seleccionar el andamiaje teórico, de posicionarme en las situaciones compartidas y de atender a los despliegues corporales que cada una traía. Como ya se ha mencionado en la introducción, al haber vivido en ambos países en el momento de la investigación, las diferencias de nacionalidad no fueron tan determinantes a la hora de definir los posicionamientos, así como tampoco lo eran las posiciones de clase, o formación académica, que eran similares en todos los casos. Quizás estas coincidencias fueron las que allanaron el camino para que se generen intercambios centrados en la teoría y en la práctica de performance. De esta manera, fui aprendiendo a distinguir mi propia reflexividad de la de las performers, y la reflexividad creada en el seno de nuestra relación. Esta mediación, junto con la cercanía dada por la práctica de performance me permitió acceder más profundamente al mundo social de las actoras.

Lo anterior hizo que el campo, concebido en un sentido clásico como un recorte de lo real que queda circunscrito por el horizonte de las interacciones cotidianas, personales y posibles entre la investigadora y lo que Elsie Rockwell denomina “informantes” (1986: 17) sea definido a partir del vínculo entre las performances seleccionadas, el territorio, y las percepciones subjetivas y grupales que se desplegaron en los relatos de las entrevistadas. En esta selección he priorizado el contacto con grupos estables de práctica e investigación sobre performance que trabajan específicamente en el espacio público desde una perspectiva de las artes visuales, en territorios accesibles para mi, y abordando temáticas referidas a la desigualdad de género. Considerando que el trabajo de campo es “aquel lapso en el que nuestros cuerpos se insertan experiencialmente en un determinado campo social que intentamos comprender” (Citro, 2004: 8), procuré compartir el mayor tiempo posible con cada grupo. Entre 2021 y 2023 compartí diversas experiencias como entrevistas, convivencias, ensayos, salidas recreativas con el fin de conocer más en profundidad las realidades de las protagonistas de las performances investigadas. Además, el trabajo de campo también contempló un minucioso acopio de información a través de fuentes heterogéneas y multisituadas como anécdotas de espectadores, revisión de notas, acceso a proyectos culturales presentados por las performers, portfolios, fotos, videos, testimonios, mensajes y dinámicas en grupos de *whatsapp*, publicaciones en *instagram*, *facebook* etc.

4. Estado de la cuestión

En los últimos años, el auge de la performance en el espacio público, definida por algunos autores como “artivismo”, afortunadamente ha sido objeto de múltiples investigaciones. A continuación presento un mapa preliminar de referencias de estudios uruguayos y argentinos que analizan cómo estas prácticas performativas resignifican el espacio público, los estereotipos de género y generan nuevas formas de visibilidad política y cultural.

En el contexto del artivismo político en el espacio público en Uruguay, Victoria Furtado y Valeria Grabino (2018) exploran las “Alertas feministas”, movilizaciones convocadas desde 2014 por la Coordinadora de Feminismos del Uruguay en respuesta a cada feminicidio. Según las autoras, estas acciones representan una expresión pública clave del resurgimiento del feminismo enmarcado en los movimientos emergentes del Río de la Plata. Su análisis refiere al modo en que el feminismo en Uruguay transita entre la institucionalización y popularización a partir del abordaje de las dinámicas de las *Alertas feministas*, los discursos que las configuran y las experiencias corporales que generan resistencia al orden patriarcal, revisando la dicotomía público-privado y abordar la implicancia de los cuerpos en las calles. Destacan que estas prácticas resignifican el cuerpo femenino como un cuerpo de lucha, mostrando nuevas formas de habitar las calles, jerarquizando lo afectivo y lo emotivo, para ofrecer una nueva forma de hacer política colectiva a partir de organizaciones feministas colectivas que trasladan al espacio público rasgos propios de los espacios entre mujeres.

Yanina Vidal (2020) analiza el modo en que el artivismo genera nuevas formas de visibilidad para las luchas feministas mediante imágenes poéticas que denuncian la violencia de género. Para ello toma como referencia tres performances realizadas en Montevideo entre 2015 y 2017: "La caída de las campanas" dirigida por Hekatherina Delgado, "Diez de cada diez" dirigida por Valeria Píriz y acciones del colectivo *Decidoras Desobedientas*. Vidal conecta estas manifestaciones con la lucha por la tipificación del feminicidio como delito, finalmente aprobada en 2017. Su estudio resalta cómo estas intervenciones resignifican el espacio público y fomentan el pensamiento crítico a través de la resemantización del espacio en donde las luchas feministas cobran nuevas formas de visibilidad al ejercer denuncias en forma de imágenes poéticas espontáneas de carácter presencial.

Pilar Salvo (2020) analiza la performance “El cuento de la criada”, realizada el 28 de mayo de 2020, Día Internacional de Acción para la Salud de la Mujer, frente al Palacio Legislativo de Montevideo. Esta acción, convocada por el colectivo artístico Gozarte y MYSU (organización no gubernamental Mujer y Salud en Uruguay), involucró a cerca de cien mujeres vestidas como criadas para denunciar las restricciones a los derechos sexuales y reproductivos. La autora destaca el papel del cuerpo en estas intervenciones como herramienta central para expresar la lucha feminista y generar una experiencia colectiva de denuncia y unión en el espacio público, incluso en contexto de la pandemia y restricciones ciudadanas.

Por su parte, Fabiana Figari (2021) reflexiona sobre las performances en Uruguay como formas colectivas de gestionar el duelo y denunciar hechos de violaciones de derechos humanos cometidos durante la última dictadura militar y en el presente por la violencia de género. Analiza cuatro casos: la “Marcha del Silencio”, “Mujeres de Negro”, "La caída de las campanas" y "Diez de cada diez". Todas estas acciones se realizaron y se siguen realizando de manera autoconvocada y sistemáticamente para visibilizar las violaciones de DDHH por parte del Estado y del patriarcado. La autora destaca cómo estas acciones combinan arte y política para subvertir las categorías público/privado e individual/colectivo, transformando el dolor en un recurso político para visibilizar y denunciar violencias.

Otro antecedente para pensar la performance en el espacio público en relación a la violencia de género es la investigación que realiza Daniela Camezanna (2018) a partir del análisis de la intervención artística "En Guardia" del colectivo *Vibra Mujer* en Argentina y sus repercusiones en redes sociales. Esta performance, realizada por tres artistas, aborda el miedo que experimentan las mujeres al transitar espacios públicos, explorando cómo este sentimiento influye en su movilidad y percepción del cuerpo. La autora describe el modo en que, a partir de los roles y estereotipos de género, se generan normas de comportamiento que afectan a las mujeres en el espacio urbano, destacando que a través de la performance y su dimensión emotiva se pueden conmovir y desnaturalizar estos comportamientos y generar resignificaciones en les espectadorxs en la presencialidad y la virtualidad.

Mayra Jazmín Lucio y Rocío Belén Zaldumbide, (2023) también realizan valorables aportes en relación a la performance y la desaparición/aparición de los cuerpos a partir del análisis de la performance "Mariposas de Tiza", realizada desde 2014 por el colectivo *Las Mariposas A.U.Ge.* (Acción Urbana de Género) en CABA. Esta performance pretende

visibilizar a las mujeres desaparecidas en democracia por redes de trata para explotación sexual desplegando acciones que representan y dan lugar a los cuerpos de las mujeres ausentes. De esta manera las performances construyen una narrativa que conecta los cuerpos presentes (performers) con los ausentes (desaparecidas), evocando memoria y generando una experiencia colectiva de duelo y resistencia.

Por su parte Baal Ulises Delupi (2023) analiza semióticamente el modo en que se construyen sentidos políticos desde el activismo feminista a partir de la experiencia del colectivo *Fin de un Mundo (FUNO)* y su intervención “Acción Emboscada - M de Madre M de Mujer” realizada en el 8M de 2019 en el marco de los reclamos colectivos por la aprobación de la ley de la IVE en CABA. Para el autor la apropiación del espacio público a partir de estas acciones que utilizan recursos estéticos para denunciar desigualdades y generar imaginarios colectivos, generan discursos visuales y performativos que construyen significados a través del cuerpo y el espacio, constituyendo una herramienta para subvertir imaginarios hegemónicos sobre género y maternidad y desafiar las narrativas patriarcales.

Victoria Polti (2021, 2022, 2023) realiza un gran aporte al campo, al considerar la dimensión aural de las performances y presentar el concepto de *escucha performativa* “como una forma iterable y corpo-sintiente en la que vinculamos un espacio a una subjetividad, configuramos, damos sentido y disputamos regímenes aurales a partir de la escucha” (Polti, 2021: 65). En su análisis de la performance “Un violador en tu camino” del colectivo *Las Tesis* (2021) y de otras acciones como “Estamos acá” del colectivo *ARDA* (2022) y del Banco de sonidos de #vivas (2023), la autora indaga sobre el modo en que las prácticas performáticas reconfiguran las agencias políticas plurales, a través de estrategias corpo-sonoras que implican una escucha que siempre es política y que puede desestabilizar el régimen aural patriarcal. De esta manera se potencian formas agentivas de participación en las cuales es posible descolonizar nuestra audibilidad a partir de experiencias colectivas corpo-sintientes.

Patricia Fogelman (2022) investiga el plano de la ritualidad en los activismos transfeministas a partir de la performance teatral “Acción volcán” realizada el 8 de marzo de 2019 por la ya mencionada colectiva *ARDA* (2022 a), y profundiza sobre estos aspectos a partir del análisis del elemento del fuego en otras acciones de la misma colectiva (2022 b). Le autore propone la performance como un modo de afectación que se genera a partir del ritual en el que se reiteran ciertas prácticas, elementos, acuerdos y gestos colectivos realizados en el

espacio público. De esta manera se producen transformaciones autogestivas, colectivas, experienciales e intensamente vívidas que conjugan expresión artística y acción política, favoreciendo la construcción de discursos anticlericales que buscan poner en jaque las estructuras del poder sostenidas por el patriarcado, el clero y los partidos políticos.

Una referencia más a destacar es la que ofrece el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, coordinado por Silvia Citro (2016, 2020, 2023) quienes han abordado las prácticas corporales, artísticas y culturales desde una perspectiva antropológica, considerando la performance como expresión proveniente principalmente de las artes del movimiento. Dentro de sus principales contribuciones se consideran estas prácticas como reflejo que a la vez configura las identidades culturales a partir del uso del cuerpo como lugar de experiencia y memoria (Citro y Rodríguez, 2020). La performance en este sentido permite resignificar traumas y consolidar identidades culturales ya que el cuerpo es considerado un territorio político con capacidad de agencia en el que se disputan sentidos. Otro gran aporte del equipo refiere a la problematización de la percepción y los abordajes corporales para producir conocimiento. Peral Rabasa (2017) desde el *embodiment* pone en evidencia el papel que juega el cuerpo en los procesos cognitivos. Citro (2016) sostiene que somos seres en-carnados que reflexionamos a partir de experiencias sensorio-afectivo-cognitivas de cuerpos en-el-mundo. Se incorpora la perspectiva que contempla la performance como método de investigación (Citro et al., 2020), en la que el cuerpo no sólo es el medio sino el que crea conocimiento, en este sentido Puglisi (2019) desarrolla aportes de la *etnografía presente* y enfatiza en que la atención etnográfica del investigador se efectúa con y desde el cuerpo.

5. La construcción de ciudadanía en clave de género

La ciudadanía en un sentido tradicional es considerada el fundamento legal de la pertenencia social en referencia al “conjunto de derechos y deberes que rigen las relaciones entre el Estado moderno y los individuos, idealmente bajo los imperativos de igualdad, inclusión y universalidad” (Bareiro y otras, 2013: 37). Este concepto alude a las dimensiones civil, política y social señaladas por desarrollos clásicos del tema. Ahora bien, en este análisis no están incluidas las dimensiones culturales de la ciudadanía, miradas desde una perspectiva de género. Este es un aspecto clave para comprender el modo en que se ejercen los derechos y obligaciones ciudadanas, enmarcadas en democracias específicas que, desde su concepción, ignoran la desigualdad de género y el derecho a la diferencia. Abordaré aquí la ciudadanía desde una perspectiva socio-cultural de género, partiendo del contexto de emergencia de la misma en Latinoamérica, y de esta manera iré aproximándome a fines de la segunda década del siglo XXI, donde se sitúan mis casos de análisis. Considero necesario desarrollar esta perspectiva histórica para reconocer las luchas que nos configuran y las formas en que las mujeres se han ido abriendo camino para pensar desde el presente nuestras relaciones con la ciudadanía.

La ciudadanía se desarrolla en América Latina junto al proceso de colonización. Esto significó un cambio radical en los discursos, prácticas sociales y culturales de la región que se implementaron acompañados de un proceso cruento de sometimiento, vaciamiento cultural e imposición de formas de vida europeas, basadas en la supremacía del hombre blanco, el racismo, el sistema heterosexual y dimórfico del género y el catolicismo como credo dominante, estructurador de la moral y las formas de vida. María Lugones sostiene que para las mujeres la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género (s.f.: 39) que posicionó las relaciones sociales y las prácticas culturales desde un lugar de superioridad e inferioridad a través de una ficción definida en términos biológicos sexuales y raciales para justificar el control del sexo, la subjetividad, la autoridad o el trabajo. De esta manera “el sistema de género impuesto a través del colonialismo abarca la subordinación de las hembras en todos los aspectos de la vida” (Lugones, s. f.: 36) y construyen al género como una herramienta de dominación que designa dos categorías sociales opuestas en términos binarios y jerárquicos que dejan a las mujeres sin poder ni posibilidad de participar en la esfera pública.

Avanzando en el tiempo, en el Siglo XIX con los procesos de independencia de las coronas europeas, en medio de olas migratorias desde Europa y África y post desguace de la civilización prehispánica, la burguesía local comienza a pensar la conformación de los Estados según las bases de la modernidad, regida por principios de igualdad y autonomía de los hombres y su capacidad de definir el sistema de reglas que organicen su vida. En esta ocasión las mujeres también fueron excluidas de la participación pública y la representación política ya que “sus experiencias y problemas no eran considerados materias sobre las cuales se podían tomar decisiones colectivas” (Guzmán, 2002: 14). En este proceso, las mujeres blancas fueron definidas como seres sensibles y vulnerables, siendo sometidas a la autoridad del padre o del esposo en el ámbito de lo privado. Las personas racializadas fueron consideradas impulsivas, seres dominados por sus instintos, hipersexualizadas y reducidas a la animalidad, quedando completamente excluidas del proceso burocrático de construcción de los Estados. Las mujeres de color⁷ fueron doblemente borradas dentro de la categoría “mujer”, y dentro de la categoría “negro”⁸. De esta manera no sólo la diferencia sexual, definida según el sexo asignado al nacer, sino también la racial, determinó un lugar distinto en el orden físico, moral y social, recrudeciendo las desigualdades sociales. Según analiza Nancy Fraser, las mujeres han sido excluidas de la vida pública por razones ideológicas, fundamentadas por valores de clase [raza]⁹ y género, aceptando acríticamente la afirmación del público burgués de ser el único válido para transitar los espacios públicos (1999: 4).

Pese a todo, la ciudadanía se erigió según la conformación de una comunidad que evocaba un fuerte sentido de pertenencia e identidad nacional, planteando un tipo de relación con el Estado que tomaba tintes paternalistas, sobre todo en relación a las mujeres pobres (Yuval-Davis, 1996: párr. 22). En el caso de Argentina y Uruguay, el sentido de pertenencia se define por un "vínculo duradero" relacionado a un mito de destino común que era el de la independencia, la soberanía y la autonomía. Sin embargo, esta comunidad imaginada, al momento de concretarse excluyó del disfrute pleno de derechos a gran parte de la población de la que recibió apoyo. Entre este grupo se encuentran las mujeres y disidencias sexogénicas, las infancias, las vejezes, y las personas racializadas. La esfera pública y

⁷ Uso este término ya que de esta manera se autodenominaron las mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, indígena, norteamericana, y africana que a fines de los 70 empezaron a reclamar el término “mujeres de color” como un término de identificación política para distinguirse de la cultura dominante (Moraga, Ch. 1988: 1).

⁸ La categoría “negro” hace referencia al universal masculino que deja por fuera a las mujeres y disidencias sexogénicas negras.

⁹ La intersección racial es un agregado de mi autoría.

política quedó dominada casi exclusivamente por hombres blancos mientras que en las sombras, las mujeres racializadas, relegadas y esclavizadas, cumplieron un rol central de la historia de las familias burguesas, encargándose de las tareas de cuidado, de crianza, de sostén y mantenimiento de la vida cotidiana, hecho que dió lugar a la criollización de los Estados.

Reafirmo entonces que el sistema heterosexual definió, y aun define, roles y características diferenciadas para los ciudadanos, las ciudadanas y les ciudadanes que se expresan en la división entre lo privado y lo público. El espacio público, a grandes rasgos, quedó destinado a hombres blancos burgueses y era donde se debatían los temas políticos. El espacio privado, destinado a las mujeres, se erigía, junto a la familia, como espacio de dominio del padre de familia, la máxima autoridad encargada de proveer sustento económico. Para las personas intersexuales o que no coinciden con las asignaciones binarias del sexo-género, no había espacio posible. Dentro del espacio llamado *doméstico* las mujeres en general carecían de derechos cívicos, es por esto que los primeros movimientos de reivindicación feminista en la región fueron protagonizados por las sufragistas, mujeres burguesas que comienzan a reclamar por el acceso al espacio público para transformar la estructura de poder vigente. El mayor logro de este periodo es el voto femenino que se implementa en Uruguay muy tempranamente en 1932, sentando precedente en la región. En Argentina las sufragistas lograron este derecho en 1951.

Gracias a los cambios en la industrialización, la urbanización y en las estructuras de los Estados, con la emergencia de sectores medios y nuevos patrones de consumo y movilidad, la sociedad se fue haciendo más heterogénea. Esto permitió que las mujeres puedan formarse y trabajar, favoreciendo su proceso de individuación, adquiriendo más recursos para definir sus vidas y participar en las esferas políticas y sociales. Como sostiene Elizabeth Jelin (1996), al integrarse las mujeres al mercado del trabajo, pudieron leer las condiciones de segregación y discriminación sufridas en la vida pública. Es entonces que el movimiento feminista comienza a reconocer el valor del papel de las mujeres en la reproducción social y la producción doméstica y la invisibilidad social sufrida, al estar ubicadas en la retaguardia de las luchas históricas. La consigna de este tiempo era *hacer visible lo invisible* ya que “reconocer y nombrar otorga existencia social, y la existencia es un requisito para la auto-valoración y para la reivindicación” (Jelin, 1996: párr. 2). Lamentablemente, este florecimiento social con horizontes a una vida democrática más equitativa fue interrumpido en la región por los procesos dictatoriales.

A fines de la década del setenta, surgen fuertes tejidos feministas basados en la autogestión de base comunitaria. Muchas mujeres estuvieron frente al movimiento de Derechos Humanos, en principio no tanto por convicciones políticas sino por afectos directos: madres, abuelas, viudas, comadres, familiares de desaparecidos comenzaron a organizarse para recuperar a las víctimas del genocidio. De esta manera fueron encontrándose con otras personas y, a partir de la movilización social, convirtieron la demanda privada en pública, favoreciendo las transiciones democráticas. Graciela Di Marco sostiene que el primer paso para la construcción de ciudadanía para las mujeres se vincula con la posibilidad de romper las barreras de lo privado e involucrarse en algún tipo de actividad colectiva, transformando las representaciones de género y desplegando procesos de ampliación de derechos para “constituir una voz y una práctica propias que recuperen el mundo de la vida cotidiana en un movimiento que permita incluirlo como ámbito de lo político” (Di Marco, 2011: 305). En este sentido me gustaría destacar que, como ha advertido Line Bareiro, existe una correspondencia entre ejercicio activo de la ciudadanía, la producción intelectual, y la organización y recuperación de la memoria histórica (1997: 13). Nuevas identidades se fueron forjando en este ejercicio colectivo, generando prácticas sostenidas en el tiempo en relación a la salida al espacio público y la elaboración de demandas específicas que transformaron sus necesidades individuales en demandas colectivas.

Un ejemplo claro de organización colectiva son las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo que, junto a otras organizaciones conformadas por familiares de víctimas del terrorismo de Estado, generaron grandes aportes que contribuyeron a la salida de la última dictadura, forjando un discurso de derechos humanos que fue y sigue siendo un ejemplo a nivel mundial de trabajo sobre la Memoria, Verdad y Justicia. En este contexto es necesario destacar el modo en que estas mujeres se organizan para salir a la calle con sus pañuelos blancos (que en principio eran pañales de tela), para hacer un reclamo propio incluso trascendiendo las restricciones ciudadanas de la época:

Habiendo irrumpido en un espacio público hegemonizado por el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), ejerciendo derechos que no poseían y desafiando el silencio en torno a las desapariciones y las responsabilidades del gobierno militar, [las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo] devinieron “un audaz movimiento de oposición” con la capacidad no sólo de articular una resistencia y operar como punto de quiebre frente a la violencia autoritaria, sino de trascender el contexto y configurar una causa ético-política en defensa de la vida, los DDHH y la democracia (Morales y Quintana, 2022: 120).

A estos reclamos de Madres y Abuelas se sumaron las feministas y amas de casa que interpelaron a las instituciones del Estado y de la sociedad civil, posicionándose como parte activa en las disputas por la significación del pasado de horror y en la redefinición del orden político que marcaría el devenir de la democracia. Estos lazos entre Madres, Abuelas y feministas, si bien no fueron oficialmente consolidados, generaron aportes mutuos para formular sus luchas en beneficio de la construcción democrática de la sociedad ya que las primeras “trajeron a escena un lenguaje contencioso inédito, que traccionó y produjo la identificación política y afectiva de la mayoría de los feminismos con el símbolo del pañuelo blanco” (Barros y Martínez Prado, citadas en Morales y Quintana, 2022: 122) mientras que las feministas hicieron sus respectivos aportes para “la comprensión sobre la generización de las relaciones sociales, la dimensión sexuada de los crímenes de la dictadura, la violencia hacia las mujeres y la desigualdad de género en términos de derechos y ciudadanía” (Morales y Quintana, 2022: 124). De esta experiencia derivaron fuertes alianzas personales entre agrupaciones que beneficiaron la elaboración de políticas sobre derechos humanos de las mujeres.

Elizabeth Jelin menciona tres procesos históricos que definen el contexto de acción pública de estos colectivos en Latinoamérica: los procesos de democratización política y social; la creciente atención y movilización internacional hacia la situación de las mujeres¹⁰; y el cambio en el contexto económico mundial, hecho que dió lugar a la crisis del Estado de Bienestar, implementando políticas de ajuste que tuvieron fuertes efectos en términos de desigualdad social (Jelin, 1993: párr. 11). Estas experiencias, en un punto fueron liberadoras para el feminismo ya que les permitieron a las mujeres salir de sus casas, pero se siguieron sosteniendo en base a los roles de género que priorizan las tareas de cuidado. De esta manera las organizaciones feministas siguieron siendo invisibilizadas y no remuneradas dentro de la estructura social, siendo el trabajo comunitario una extensión del trabajo doméstico. Además, la salida al mundo laboral implicó una doble o triple jornada que no puede ser leída en términos de liberación o autonomía.

Ya en la década de los noventa, con la implementación de los modelos neoliberales en la región, los movimientos feministas demandan a los Estados por ser cómplices de la reproducción social y desigual de los géneros. De esta manera, para solventar sus reclamos,

¹⁰ Al respecto es importante mencionar que en 1975 se declaró el primer 8M, Día Internacional de la Mujer Trabajadora en conmemoración al 8 de marzo de 1908, fecha en que 129 mujeres murieron en un incendio en la fábrica Cotton (Nueva York, Estados Unidos) luego de declararse en huelga con permanencia en su lugar de trabajo. Actualmente a esta fecha se la conmemora con el llamamiento al "Paro Internacional de Mujeres".

tienden lazos internacionales y generan acuerdos y tratados sobre derechos humanos e igualdad de género. Los más representativos son la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW, 1979); la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing (ONU, 1995) y las conferencias regionales de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL, 1994). Todos estos organismos han generado presión para que los Estados desarrollen políticas para la igualdad de oportunidades, la participación de las mujeres en cargos de representación pública, la no violencia y la promoción de los derechos reproductivos, entre otros. De esta manera comienza un proceso de institucionalización del feminismo a nivel internacional que derivó, en el caso de Uruguay, en la incorporación de la perspectiva de género en las estructuras del Estado, lo que implicó además una gran demanda de organismos no gubernamentales que pudieran ocuparse del diseño y aplicación de políticas focalizadas (Álvarez, 1998, citada en Furtado y Grabino, 2018: 20). Este contexto posibilitó grandes avances legislativos¹¹, favoreciendo al colectivo y sentando precedente en la región, pero también provocó tensiones dentro del movimiento, desarticulando y debilitando su aspecto más popular.

En materia de derechos humanos se comienza a pensar el pluralismo cultural que cuestiona la noción de universalidad y que contiene la lógica de la soberanía popular por un lado, y por el otro, la lógica del liberalismo político¹² (Mouffe, 2007). Esto permite hablar de los derechos humanos de las mujeres, la población LGTBQI+, los indígenas y otros sectores tradicionalmente marginados u oprimidos, reconociendo una historia de discriminación y un compromiso activo con la reversión de esta situación, pero en un contexto de un fuerte individualismo que fue segmentando cada vez más a estos grupos. Los organismos de derechos humanos acogieron demandas específicas de las agendas feministas y de la diversidad como el rechazo a la ilegalidad del aborto y a la violencia de género:

El posicionamiento de los organismos [de derechos humanos] respecto de estas problemáticas implicó una (nueva) politización y problematización de los límites de la vida, en atención a toda una serie de violencias padecidas por razones sexuales y de género, y también el reconocimiento de prácticas desobedientes que permanecían

¹¹ Algunas de las leyes uruguayas que sentaron precedente en la región son: la Ley N° 17515 establecida en 2002 donde se legalizó el Trabajo Sexual, en 2012 se hizo efectiva la Ley N° 18987 de Interrupción Voluntaria del Embarazo y en 2018 la Ley Integral para personas Trans N° 19684 que incluye el derecho a la identidad, trabajo digno etc.

¹² El liberalismo político es entendido por Chantal Mouffe en el contexto de una posdemocracia que limita a la democracia a su aspecto liberal, que tiende a reducir la política a una administración técnica o a una competencia entre intereses individuales, despojada de su dimensión colectiva y de los valores democráticos de igualdad y soberanía popular.

invisibilizadas en el paisaje cultural y político hegemónico de la época (Morales y Quintana, 2022: 128).

Estos activismos permitieron la emergencia de corporalidades y subjetividades contestatarias de la cis heteronormatividad que disputaron los marcos normativos que delimitaban qué vidas merecen ser vividas, y por lo tanto protegidas, redefiniendo los marcos de derechos en torno a los límites de la ciudadanía y la democracia (Morales y Quintana, 2022: 128). Desde una perspectiva política, este proceso de empoderamiento por parte de los grupos marginados permitieron reconocer que “la tensión entre los derechos individuales y los derechos colectivos es permanente e inevitable” (Jelin, 1993: párr. 18). Un aporte importante de la época fue el cuestionamiento de la noción de igualdad en términos de derechos universales, ya que ésta carece de sentido si no se consideran las condiciones de base en las que crecen y se definen las personas. Partiendo de que no todos los sectores sociales tienen las mismas posibilidades para participar en los escenarios donde se debaten sus intereses y propuestas, se construyeron espacios alternativos de participación política no convencional (Bareiro y otras, 2013: 41) para generar demandas sobre la pluralidad cultural, de género, derechos humanos, medio ambiente, usos del territorio y recursos naturales. Hechos que dan cuenta de una creciente conciencia ciudadana deseante de participar en el destino político de sus naciones y de sus vidas, proponiendo nuevas formas de hacer y estar en relación a la naturaleza, el género, los modos de producción, etc.

Las crisis sociales y económicas que atraviesan los países de la región desde el 2000 en adelante, vinculadas a los cambios dados por la globalización y las implementaciones violentas del neoliberalismo, impactan fuertemente en mujeres, disidencias sexogénicas y otras poblaciones marginales. Es entonces que los feminismos se sitúan desde sus territorios específicos donde el eje central de acción pasa por los cuerpos, los hogares, el medio ambiente y el espacio público. Wendy Harcourt y Arturo Escobar sostienen que los grupos de mujeres moderan los procesos globales en su vida cotidiana definiendo políticas del lugar que plantean “una forma alternativa de entender la globalización que reconoce las diversas manifestaciones de la globalización misma” (2002: 1). Ya incorporada la noción del cuerpo como construcción política colectiva, se comienzan a tender redes locales y globales abarcando diferentes ejes de desigualdad y conflictividad (clase, género, etnicidad, lugar de procedencia, etc) que se expanden colocando en las agendas nacionales el debate sobre los modelos de desarrollo, las políticas y la decolonización del poder. Estos movimientos en general actúan a favor de la democratización, ampliando las posibilidades de participación de

otres y fomentando lazos sociales que generan nuevas relaciones con instituciones públicas y sectores organizados de mujeres. Graciela Di Marco investiga la experiencia del feminismo popular que surge en este contexto y observa que las mujeres de los sectores subalternos que quizá nunca se consideraron feministas, comienzan a hablar de sí mismas manifestando placer en participar en marchas, que se permiten regresar tarde o ausentarse por algunos días de sus casas por primera vez en sus vidas. Incluso arman sus propias comisiones, generando una práctica feminista propia, emergiendo como identidades no domesticadas, políticamente incorrectas, que resisten el poder y el policiamiento de sus cuerpos y de sus emociones (Di Marco, 2011: 310).

En contextos de nuevas embestidas neoliberales que se dan en Argentina de la mano de la “alianza Cambiemos”¹³ y más adelante en Uruguay de la mano de la “coalición multicolor”¹⁴, los feminismos tienden nuevos lazos de amistad política con los movimientos de derechos humanos y con las feministas más tradicionales. Esta forma de hacer política se expande a través de la presencia de los pañuelos en las calles: en Argentina coexisten los pañuelos blancos, verdes, naranjas y violetas, que en orden de colores bregan por el “Nunca Más”, el “aborto legal, seguro y gratuito”, “la separación de la iglesia y el Estado” y el feminismo y en Uruguay los pañuelos amarillos, naranjas y violetas que respectivamente simbolizan “la lucha por la ley integral para personas transgénero”, “la lucha por la interrupción voluntaria del embarazo” y nuevamente el violeta como símbolo del movimiento feminista. A estos se suman los pañuelos con líneas de los colores del arcoiris que simbolizan la comunidad LGBTQI+ y la *wiphala* que simboliza los pueblos indígenas, dando cuenta de la singularidad de un nuevo momento del feminismo que “ya no solo construyen solidaridades con colectivos sexodisidentes, sino que, más fundamentalmente, esas alianzas provocan una transformación a nivel identitario y organizacional de las propias agrupaciones de DDHH” (Morales y Quintana, 2022: 133). En este contexto diverso y cambiante también empiezan a coexistir diferentes generaciones de feministas con sus contradicciones y conflictos, conformando un gran y heterogéneo movimiento social en el que se integra el transfeminismo:

¹³ La coalición Cambiemos hace referencia al acuerdo establecido entre la Coalición Cívica ARI, Propuesta Republicana y la Unión Cívica Radical que se unen bajo el liderazgo de Mauricio Macri, quien fue presidente del país entre 2015 y 2019. Antes de las elecciones primarias de 2019 cambió su nombre a Juntos por el Cambio.

¹⁴ La coalición multicolor hace referencia a la alianza electoral que a fines de 2019 logró aglutinar bajo el liderazgo de Lacalle Pou a cinco partidos políticos, que van desde la derecha popular hasta la centro izquierda. Ellos son: Cabildo Abierto, el Partido de la Gente, el Partido Colorado, el Partido Nacional y el Partido Independiente.

El prefijo “trans” refiere a la idea de la interseccionalidad de género, etnia y clase, y a la conformación del movimiento feminista como resistencia a un sistema opresor que se construye a partir de una división binaria de los géneros que tiende a perpetuarse. Los transfeminismos atraviesan a un gran sector del feminismo argentino [y uruguayo], conformándose por la acción conjunta de mujeres y otras personas disidentes de la heteronormatividad (disidencias sexo-genéricas y feminidades en sentido amplio), posicionándose, también, desde una perspectiva decolonial, contra el neoliberalismo y “desde el sur” (Fogelman, 2023 a: 3).

El foco está puesto en el reconocimiento del derecho de las mujeres y disidencias sexogenéricas a decidir sobre sus cuerpos y en la eliminación de las violencias contra mujeres y miembros de la comunidad LGBTQI+ desde una perspectiva decolonial que genera grandes aportes para desnaturalizar la organización occidental moderna y pensar nuevas formas de vida posibles al integrar saberes y costumbres relacionadas con aspectos del pasado precolombino de nuestra región. La cuarta ola feminista se erige entonces en este contexto y desde Latinoamérica en respuesta a un recrudecimiento de la violencia de género en el plano micropolítico y al giro neoconservador en el plano macropolítico:

Paralelamente al fenómeno de la llegada a la presidencia de figuras como Cristina Fernández, Michelle Bachelet y Dilma Rousseff durante la denominada “era progresista”, la opinión pública tuvo que confrontar problemáticas como el femicidio el acoso sexual y la criminalización del aborto (Fuentes, 2020: 199).

Victoria Furtado y Valeria Grabino sostienen que en el Río de la Plata los últimos años han estado signados por la activa renovación de un feminismo popular caracterizado por “poner en el centro la reproducción social y simbólica de la vida colectiva y por una creciente revalorización y politización de las relaciones entre mujeres” (Menéndez, 2018 citada en Furtado y Grabino, 2018: 19). En Uruguay, el hito inicial del proceso de reemergencia del movimiento feminista puede ubicarse en el Primer Encuentro de Feminismos, realizado en noviembre de 2014, donde las mujeres se reunieron con la intención de “poner en movimiento el movimiento” (Furtado y Grabino, 2018: 20) para que vuelva a ser un movimiento social activo y horizontal. En ese encuentro se crea la “Coordinadora de feminismos” como espacio de articulación que posteriormente organizó cada marcha feminista en Montevideo. También se crearon en ese encuentro las “alertas feministas”¹⁵,

¹⁵ Las “alertas feministas” son un espacio de enunciación novedoso en la lucha feminista uruguaya. Para saber más al respecto recomiendo consultar a Furtado V. y Grabino, V. (2018) *Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur*.

movilizaciones específicas que tienen por objetivo principal denunciar y visibilizar la violencia machista contra las mujeres:

Las alertas feministas instalan una lógica propia, no masculina, y constituyen un desafío a la cultura política uruguaya, tanto en sus expresiones partidarias como sociales. En ellas se explora un nuevo modo de hacer juntas, que trasciende la política delegativa y recupera el modo de estar entre mujeres como fuerza política (Furtado y Grabino, 2018: 34).

En el caso de Argentina, el movimiento “Ni una Menos” ha sido un hito importante para la movilización social que, desde 2015 y con una fuerte identidad propia, reclama imperiosamente ante los femicidios y las violencias ejercidas hacia las mujeres y el modo en que estas problemáticas son abordadas mediáticamente de manera violenta, evidenciando la victimización y el disciplinamiento existente (Fuentes, 2020: 201).

Estos movimientos se han replicado rápidamente en muchos países de Latinoamérica y el mundo, conformando esta cuarta ola que ocupa sustancialmente las calles con reclamos que conjugan arte, memoria y cultura. La transformación de la subjetividad ciudadana impacta en la forma en que las mujeres se asumen frente a sus derechos desde una perspectiva democrática que incluye la igualdad y la diferencia. Se genera una fuerte conciencia del cuerpo como territorio político y lugar de disputa de derechos y posiciones sociales. Aquí pasa algo muy interesante a nivel visual y es que las mujeres y diversidades sexogenéricas, sobre todo las más jóvenes, expresan hartazgo sobre el cuestionamiento y la normativización de los cuerpos femeninos y actúan de acuerdo a una performatividad de género que es históricamente denigrada y criminalizada por parte de los sectores conservadores de la población como la imagen de la “puta” o “degenerada”. Me interesa esta posición ya que el discurso feminista permea como nunca antes los cuerpos que se convierten por sí mismos en enunciado y demanda política.

Este cambio pone el foco en las construcciones culturales como una forma de hacer política que produce y determina significados acerca del modo en que vivimos y analizamos nuestras experiencias de género. Como ha quedado demostrado, las experiencias de vida de las mujeres han sido determinadas por un modelo cultural impuesto a través de la colonización. Es de vital importancia valorar el esfuerzo que estos colectivos han hecho por reconocer su existencia, dignificar sus relatos, visibilizar sus prácticas situadas, para cambiar la cultura dominante que supone una visión unilateral y verticalista de las relaciones sociales

binariamente generizadas y proponer una nueva forma de vida más igualitaria y horizontal. En este sentido, Wendy Harcourt y Arturo Escobar sostienen que:

La labor política de las mujeres en la esfera pública tiene mucho que ver con alterar los códigos culturales y crear un lenguaje crítico o una oportunidad para incorporar más participantes a la esfera pública en el proceso de toma de decisiones, además de apuntar a la propagación de esos sitios públicos en las prácticas culturales aceptadas. (Harcourt y Escobar, 2002: párr 16)

Las mujeres han evidenciado mediante sus luchas por el goce y ejercicio pleno de derechos, que al igual que otros actores sociales, tienen la misma capacidad de participar en el escenario público y que, en el debate democrático, deben incluirse las dimensiones culturales y subjetivas de la ciudadanía (Vargas, 2010 citada en Bareiro y otras 2013: 41). Es de vital importancia valorar los aspectos culturales y jurídicos, ya que son la base para transformar el sistema de género que impacta en la vida de las mujeres.

Para finalizar este apartado me gustaría destacar que, como sostienen las autoras con las que vengo trabajando, no existe linealidad en el ejercicio de la ciudadanía, pero los cambios culturales pueden permear en las subjetividades de una sociedad que debe sostener el compromiso de la memoria ya que “importantes avances pueden ser cortados, retrotraerse los derechos a estados anteriores, pero algunos de ellos pueden permanecer parcialmente, incluso crecer en situaciones adversas” (Bareiro, 1997: 10).

5.1. Violencia de género en el espacio público: un límite para el ejercicio de ciudadanía en mujeres y disidencias

En beneficio de un análisis exhaustivo acerca del impacto de las performances analizadas en relación al ejercicio de ciudadanía, es necesario considerar con mayor detenimiento las violencias contra las mujeres que se despliegan en el espacio público, limitando el disfrute y el acceso a los derechos humanos y libertades fundamentales. Patricia Morey (2007) advierte que, para analizar las violencias de género, es necesario un abordaje global y multidisciplinario ya que:

La violencia contra las mujeres está íntimamente relacionada con su subordinación histórica, con su falta de acceso al poder político, religioso y económico, situación

reforzada por un sistema de normas a menudo implícitas y leyes que han establecido un statu quo desfavorable a su desarrollo personal (Morey, 2007: 26).

Estas violencias afectan el derecho a la vida, a la integridad física, a la educación, la salud, el trabajo y la vivienda. Abarcan un amplio espectro que va desde la violencia física, sexual, psicológica o emocional, expresada en insultos, hostigamiento, acoso, abuso, golpes, violaciones, prácticas denigratorias, invisibilización y minimización hasta llegar al femicidio. Estas modalidades específicas de violencia, están determinadas por prácticas sociales y culturales propias del orden social heteropatriarcal, que devienen de los roles y estereotipos de género. Además, se diversifican y combinan con otras violencias estructurales relacionadas con la explotación, la exclusión, la injusticia, la falta de satisfacción de necesidades básicas, limitando las posibilidades de desarrollo y autonomía según el contexto social, económico y político de cada época.

Las violencias de género son uno de los principales factores que inhiben la participación social y política de las mujeres en el espacio público, lo que implica una de las mayores restricciones ciudadanas. Esto puede derivar en el descreimiento de las políticas públicas y provocar un debilitamiento en la valoración por la democracia. En Latinoamérica desde la década de los noventa, se profundizaron las desigualdades entre países y regiones, provocando un acceso desigual a los recursos y una pauperización de gran parte de la población. Estas sociedades alienadas crearon individuos insatisfechos y competitivos, reduciendo la ciudadanía al consumo y produciendo una frustración existencial que promueve la violencia. A esto se suma la cultura machista en la que:

La convicción de la superioridad del hombre, el sentimiento exagerado de masculinidad que enfatiza atributos como el coraje y la virilidad asociada a la dominación de la mujer, resultan en una subvaloración de ésta que propicia la violencia, y establecen un marco favorable para las agresiones de género (Morey, 2007: 28).

Por otra parte, cuestiones de planeamiento urbano como la escasez de bienes y servicios públicos, la falta de iluminación en las calles, la dificultad de obtener transporte en determinadas áreas, las largas distancias, son “expresiones de fenómenos interdependientes, en los cuales la mayoría de las mujeres vivencian la carencia de derechos, a las que se suman las violencias” (Falú, 2011: 135) provocando su retraimiento de la vida política, laboral y cultural.

Para analizar este retraimiento, es necesario tener en cuenta además, el miedo que sienten las mujeres al ocupar estos espacios y sus causas, ya que “no siempre el miedo, la percepción de la violencia, se relaciona directamente con la violencia existente o el riesgo real de victimización” (Morey, 2007: 31). Es necesario distinguir entre los factores materiales, que refieren a la base física y económica de las sociedades, en donde las mujeres sufren una distribución desigual en el ámbito laboral y político; los factores ideológicos en los que son consideradas más débiles físicamente, construyéndose como subjetividades más proclives a sufrir violencia; y por último, un factor psicológico que deriva de los estereotipos de género. El temor es un proceso aprendido y socializado a partir de las instituciones educativas, la familia, los medios de comunicación, entre otros. De esta manera “existen violencias que se experimentan y otras que se temen” (Falú, 2011: 138), pero ambas generan grandes problemas de accesibilidad a las ciudades, ya que el temor provoca inseguridad y contribuye a debilitar la autoestima de las mujeres fortaleciendo las dependencias. Lucia Dammert, en relación al temor propone reflexionar sobre la forma en que las ciudades y sociedades modernas lo construyen desde la precarización y el riesgo:

El riesgo se configura como condición propia de las sociedades modernas constituidas desde la inseguridad y, por tanto, contribuye en la instalación del temor, ya que este último no es una categoría psicológica abstracta, sino que toma contexto y sentido en el marco de la sociedad del riesgo (Dammert, 2007: 96).

Sumado a esto, a las víctimas de violencia se las responsabiliza por ocupar determinados espacios a ciertas horas de la noche, por la ropa que usan, o por lo que consumen, provocando de nuevo un retraimiento al espacio privado. De esta manera las ciudades dejan de ser espacios para la socialización y se conviertan en espacios peligrosos para ciertas personas, idea que se ha incrementado, sobre todo con la pandemia y con el uso de redes sociales como espacios de socialización.

Por otra parte, el enfoque de la violencia ciudadana desde una perspectiva de derechos, permite abordar el problema política y socialmente interpelando a los Estados. Las organizaciones de derechos humanos coinciden en que el ejercicio pleno de los derechos “es inherente a las condiciones de una vida libre de violencias y con seguridad” (DUDH, 1948). Para que eso sea posible, es importante reparar en las brechas de género que diferencian los tipos y magnitudes de violencias que sufren hombres y mujeres en el espacio público. El colectivo feminista de la cuarta ola se ha ocupado de poner el tema en agenda desplegando diferentes estrategias como marchas masivas, visibilizando e informando sobre las formas

que toma la violencia de género, las maneras de denunciarlas, generando “escraches” a abusadores, grupos de apoyo para las víctimas, entre otras acciones que han tenido mayor o menor éxito.

Los Estados también han implementado diversas políticas como líneas de atención telefónica, capacitaciones con perspectiva de género, han definido secretarías, subsecretarías y hasta ministerios especializados en el tema. En esta relación entre los movimientos feministas y los Estados, las iniciativas internacionales son una gran fuerza pujante. La principal iniciativa internacional que aborda este tema es la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer, también conocida como Convención de Belém do Pará, aprobada por la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1994. Esta propuesta fue ratificada por Argentina y Uruguay en 1996 y en ella se define a la violencia contra las mujeres como “cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a las mujeres, tanto en el ámbito público como en el privado” (OEA, 1994: art. 1). Afirma que se trata de una violación de sus derechos humanos, dejando en claro que no podrá erradicarse si no se garantiza la eliminación de la discriminación que la causa, y sin el ejercicio del conjunto de derechos en los ámbitos político, jurídico, social, económico y cultural. La Convención exige a los Estados Parte utilizar la debida diligencia para prevenir, sancionar y erradicar dicha violencia (OEA, 1994: art 7b), de esta manera la protección se convierte en un derecho civil.

Otro organismo internacional que aporta reflexiones a este tema es la Convención para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer que en su art. 3 establece que:

Los Estados Partes tomarán en todas las esferas, y en particular en las esferas política, social, económica y cultural, todas las medidas apropiadas, incluso de carácter legislativo, para asegurar el pleno desarrollo y adelanto de la mujer, con el objeto de garantizar el ejercicio y el goce de los derechos humanos y las libertades fundamentales en igualdad de condiciones con el hombre (CEDAW, 1979).

Los Estados se han comprometido a garantizar el goce de los derechos de las mujeres en la vida pública y política y a generar un sistema de justicia igualitario, imparcial y sin discriminación. Gracias a los mecanismos de seguimiento e implementación de estos organismos, se ha comprobado que los estereotipos discriminatorios de género son una de las

principales causas que impiden el acceso a las mujeres a la vía pública por diferentes cuestiones entre las que se encuentran las de seguridad. También que el acceso a la justicia, es limitado debido a la falta de capacitación de operadores judiciales y de las fuerzas policiales que muchas veces violentan y revictimizan a quienes denuncian. Todo esto hace que se subestime el problema de la violencia de género y muchas veces se termine apelando a la conciliación o mediación para cerrar el caso, lo que suele resultar en impunidad.

El concepto de “ciudades sin violencia hacia las mujeres” como condición para gestionar ciudades seguras para toda la ciudadanía, está siendo objeto de atención por parte de la comunidad internacional. Esta ampliación del concepto de seguridad ciudadana pretende dejar de lado el paradigma del orden, para centrarse en el de la seguridad urbana, entendiendo seguridad de las personas y no seguridad del Estado: “Desde este enfoque, la noción de seguridad humana remite a seguridad en el empleo, en el ingreso, en la salud, en la preservación del medio ambiente, en la protección respecto del delito” (Laub, 2007: 68), dejando de ser un problema jurídico para comprenderlo como un problema de abandono social y concebir la seguridad ciudadana como bien común al que es necesario abordar desde los sectores públicos y privados. Desde una perspectiva de género, además, incorpora dimensiones específicas relacionadas a la planificación urbana sobre las ciudades que “se ha desarrollado detrás de conceptos neutros tales como familia, población, desconociendo así las relaciones distintas, asimétricas, entre varones y mujeres que caracterizan en general a todas las sociedades” (Falú, 2011: 132). Los diseños urbanos no han incorporado los cambios socio-demográficos que ha experimentado la población con la globalización y la creciente desigualdad social y tampoco consideran a las mujeres desde una perspectiva autónoma.

Vinculado al miedo, la estigmatización y la precarización de las ciudades, aparece la vulnerabilidad asociada al estereotipo femenino. Al respecto, Judith Butler (2017) hace un aporte para pensar formas de abordar la violencia ciudadana en la actualidad. Partiendo de que los cuerpos dependen de otros y de sus redes de apoyo, la vulnerabilidad es parte del sistema de relaciones que determinan la supervivencia y el desarrollo de los seres humanos. Entender el cuerpo de la mujer como algo particularmente vulnerable en las sociedades patriarcales, puede tener efectos indeseados como la justificación del policiamiento de los cuerpos y el establecimiento de medidas de protección de carácter paternalista, que reafirman la existencia de las desigualdades de poder, situando a las mujeres en posición de debilidad. Para la autora, la vulnerabilidad es una consecuencia política repartida desigualmente en la

población por una esfera de poder que actúa sobre y a través de los cuerpos, estableciendo posiciones diferenciadas que nos hacen estar permanentemente ligados a otros individuos en condiciones de dependencia (Butler, 2017: 149). También remite a algo que no se puede prever, anticipar o dominar y que nos implica, nos hace sensibles y nos hace parte del sistema. Es por ello que no debemos negarla, sino redistribuirla a partir de la persistencia de la congregación de cuerpos ensamblados que nos permita expresar la voluntad de ocupar y adueñarnos del espacio público que en apariencia pertenece a otros. Algunos ejemplos de estos procesos de resistencia han sido descritos en el punto cinco de este escrito.

Para transformar esta realidad es necesario seguir pensando los espacios públicos como uno de los derechos fundamentales de la ciudadanía, “que permite reconstruir el derecho a la asociación, a la identidad y a la polis, y se inscribe en el respeto al derecho del otro al mismo espacio” (Laub, 2007: 73). Las ciudades son lugares de encuentro y de acción política y es de vital importancia para las mujeres y disidencias ocupar esos espacios para seguir construyendo una democracia radical. Butler (2017) sostiene que los cuerpos unidos en la calle reivindican una dimensión social del cuerpo, esto podría ser una de las maneras de poner en escena el mundo que deseamos ver hecho realidad o de rechazar el que nos está aniquilando. Dicho esto, queda claro que, además de generar políticas públicas por parte de los Estados, es necesario promover cambios culturales en la sociedad civil que logren revertir la cultura patriarcal vigente en la que predomina la dominación, la exclusión y el uso de los cuerpos femeninos y feminizados como mercancías para provocar transformaciones colectivas, en beneficio al respeto, la dignidad, la autonomía y soberanía de los cuerpos.

Aunque se cuente con significativos avances en la agenda internacional y las agendas nacionales en relación al tema, todavía queda mucho trabajo por hacer. Para ello considero que las marchas masivas del feminismo son una gran herramienta ya que habilitan contextos seguros y adecuados para que las mujeres y disidencias ocupen las calles generando espacios de resistencia que las corran del lugar de vulnerabilidad para reclamar su derecho a aparecer. Las performances en el espacio público también pueden ser acontecimientos a considerar, ya que se configuran como un hitos específicos en los que, quienes participan, protegidas dentro del marco de la acción artística y la potencia de la metáfora, pueden experimentar una sensación de libertad y seguridad que no experimentan en su vida cotidiana.

5.2. Ciudadanía democrática radical y ciudadanía guerrera como horizonte posible

La ciudadanía es una práctica conflictiva que se vincula al poder y que designa voces autorizadas para decir y definir cuáles son los problemas sociales comunes y cómo serán abordados (Jelin, 1996, párr. 13). En esta línea, la ciudadanía como práctica discursiva, se va transformando de acuerdo a las condiciones sociales y a los colectivos que la disputan. Nira Yuval-Davis afirma que existen múltiples ciudadanía, formales e informales en más de un país (1996: párr 41). De esta manera, la vida social se impregna de negociaciones y dimensiones de control que se escapan a las formas en que los Estados construyen su proyecto político. Como sostiene esta autora:

El análisis de la ciudadanía puede arrojar luz sobre algunos de los temas principales que forman parte de las complejas relaciones entre personas, colectividades y el Estado, y las maneras en que las relaciones de género los afectan y son afectados por ellos (Yuval-Davis, 1996: párr. 9).

Es por esto que, valorar las maneras de enunciación que se proponen desde la performance en los espacios públicos, para reclamar o denunciar sobre los derechos de las mujeres, puede ser clave para pensar el ejercicio de ciudadanía ya que se trata de un derecho y un ejercicio que implica la expresión y la acción en donde “ambos pueden coincidir, y entonces la soberanía reside efectivamente en los sujetos de ese derecho” (Bareiro, 1997: 1). Estas expresiones dependen de las condiciones estructurales de una sociedad en relación al Estado y del tipo de estrategias que les miembros de esa sociedad despliegan.

Sofía Argüello Pazmiño (2019) introduce la noción de “regímenes de ciudadanía” para pensar estas estrategias desplegadas de manera situada por los actorxs para ejercer sus derechos.

En ese sentido, ya no se trata solamente de entender de dónde vienen los derechos, ni de adherirse a una noción vacía (o formalista) de ciudadanía, sino de estudiar cómo se ejercen y se gestionan cotidianamente las vidas y las demandas de las personas (Argüello Pazmiño, 2019: párr. 500).

Esto abre paso a considerar los procesos de politización como regímenes de ciudadanía donde las estrategias desplegadas, en este caso específico, por el feminismo, cobran valor protagónico en la sociedad.

Dicho esto, es necesario poder pensar una ciudadanía posible para todas las identidades, considerando su pluralidad e inestabilidad como personas inmersas en un sistema de relaciones que necesariamente exigen ser articuladas en una propuesta política democrática. Chantal Mouffe sostiene que, a pesar de que las mujeres ya somos ciudadanas legales, esta ciudadanía es ante todo formal y “ha sido ganada dentro de una estructura de poder patriarcal donde las tareas y las cualidades de las mujeres todavía están devaluadas” (Mouffe, 2001: 6) Es por eso que, en este contexto, exigir igualdad es aceptar la concepción patriarcal de ciudadanía, la cual implica que todes debemos adscribir a este sistema androcéntrico. Se hace imperioso pensar en nuevas formas de ciudadanía que no estén basadas en la diferencia sexual, en la concepción dimórfica del género, o en una concepción única de mujer. Mouffe sostiene que:

Las limitaciones de la concepción moderna de ciudadanía no van a superarse si en su definición se vuelve políticamente relevante la diferencia sexual, sino al construir una nueva concepción de ciudadanía en la que la diferencia sexual se convierta en algo efectivamente no pertinente (Mouffe, 2001: 7).

Para ello también es útil abandonar la concepción de un otro esencializado como varón, hecho que, estratégicamente pensado, sólo proporciona reacciones de odio y oposición que al feminismo no conviene en términos de articulación política. Pareciera que nos olvidamos por momentos que la institución patriarcal es la que cuenta con el poder a la hora de definir políticas, estrategias y estructuras de Estado. Si, para construir un proyecto viable de democracia radical y plural, se tienen que habilitar estrategias cívicas que corran las diferencias de género del centro, se requiere una fuerte deconstrucción social previa, para no correr el riesgo de invisibilizar las desigualdades de género y seguir reproduciendo el orden patriarcal vigente.

En el punto cuatro se han detallado acciones y estrategias que los colectivos subyugados han desplegado para dirimir, por ejemplo, la distinción público/privado de la ciudadanía que ha constituido una limitación real y difícil de franquear para las mujeres. Es necesario reformular esta dicotomía partiendo del reconocimiento de derechos conquistados ya que que la política no se define como una actividad exclusiva de la esfera pública distinta de la privada sino que está presente tanto en el hogar, en la calle, en el barrio, como en la virtualidad (Butler, 2017: 76). Esto quiere decir que lo privado no es lo contrario de lo público sino que forma parte de su misma definición.

Los derechos ciudadanos contienen obligaciones que se traducen en el ejercicio de ciudadanía, para que este ejercicio resulte significativo a la hora de pensar una sociedad para todos, hay que generar un sentido más activo de la participación política y la pertenencia a una comunidad política. La visión de una democracia radical y plural que propone Chantal Mouffe “entiende la ciudadanía como una forma de identidad política que consiste en la identificación con los principios políticos de la democracia moderna pluralista, es decir, en la afirmación de la libertad y la igualdad para todos” (2001: 8). La autora nos invita a pensar una identidad política común que articule las diferentes posiciones de las personas permitiendo la pluralidad de lealtades específicas y el respeto de la libertad individual.

Dicho de otro modo, deberíamos poder abordar nuestros deseos, decisiones y opciones de vida de manera responsable y traducirlos en prácticas públicas que se mantengan dentro de los principios ético-políticos del régimen que provee la gramática de la conducta ciudadana. De esta manera, lo que debemos reformular es la gramática misma de la ciudadanía, haciendo hincapié en los principios de igualdad y libertad, teniendo en cuenta las múltiples relaciones de poder en la sociedad para construir una identidad política colectiva articulada mediante el principio de equivalencia democrática, “que habría de crear las condiciones para el establecimiento de una nueva hegemonía articulada mediante nuevas relaciones, prácticas e instituciones sociales igualitarias” (Mouffe, 2001: 10).

Para lograr un proyecto democrático radical, debemos desconfiar de las políticas que protegen a ciertos grupos y dejan por fuera a otros y establecer alianzas que formen una resistencia que permita afrontar la precariedad de la vida y, de esta manera, luchar por un orden social y político igualitario. Esto es importante ya que para que la lucha por los derechos de las minorías sexuales sea caracterizada como un proyecto democrático radical es preciso que se reconozca que somos algo más que un grupo sometido a la precariedad y la privación de ciertos derechos, sino que queremos ampliar lo que entendemos por nosotros (Butler, 2017: 71), para generar un nosotros plural y diverso.

Para poder pensar una *ciudadanía democrática radical*, como ya se ha dicho, es necesario transformar las posiciones subjetivas existentes desde el establecimiento de alianzas diversas y en esto el feminismo ha aportado y puede seguir aportando significativamente con reflexiones orientadas a crear condiciones de existencia efectivas no sólo para mujeres, sino para todas las minorías. Chela Sandoval, propone desarrollar una conciencia diferencial, vinculada con aquello que no puede expresarse en palabras:

Se tiene acceso a ella [a la conciencia diferencial] a través de modos de expresión poéticos: gestos, música, imágenes, sonidos, palabras que caen en picada o se elevan a través de la significación para hallar algún vacío, algún no lugar en el que [las personas subyugadas] puedan reclamar lo que les corresponde (Sandoval, 2015: 236).

A esta conciencia diferencial se arriba a través de una ruptura de nuestro mundo cotidiano, a partir de un sistema de significación específico, que tiene que ver con la experiencia original establecida en una relación que la autora, retomando a Barthes (1977), vincula con el enamorarse o, retomando a Derrida (1968) con el concepto de *différance*, que trae un modo de ser alternativo. Esta conciencia está relacionada con lógicas distintas de las del ego, la ley occidental y el orden narrativo.

Con el objetivo de desarrollar una ciudadanía decolonial, Sandoval propone que les ciudadanos que se oponen a la lógica dominante, se abran a sentir algo similar al enamoramiento, vinculado a la utopía, que brilla detrás de todo lo que creemos que conocemos. Este nuevo sentido que emergería subvirtiendo las prácticas de sentido dominantes, escapando a toda lógica binaria y haciendo caducar la conciencia, podría permitir el pasaje hacia una conciencia diferencial. “La conciencia diferencial se describe como el grado cero de significado, una contra narrativa, una utopía/ no lugar, el Abismo” dice Sandoval (2015: 247). Se tendrá acceso a ella a través de diferentes pasajes que pueden incluir el movimiento colectivo, la poesía y - ¿por qué no? - la performance, ya que en el movimiento social diferencial les activistas *se hacen* en el momento mismo de la acción. Se trata de una acción que re-crea a las personas como agentes sociales, incluso mientras se crea la acción, produciendo una transformación subjetiva.

Con la intención de pensar esta ciudadanía posible, que incluya la afinidad y la alianza a través de la diferencia, Sandoval propone una *ciudadanía guerrera* que surge del desarrollo de la conciencia diferencial en el que les ciudadanos que comparten esta conciencia generen alianzas decolonizadoras y globales de la diferencia que impulsen relaciones sociales igualitarias para el bienestar de toda la ciudadanía. Se trata de “una política global opositora, una cosmopolítica del planeta Tierra” (Sandoval, 2015: 301). Estas nuevas identidades, que luchan en beneficio de relaciones sociales igualitarias, ejercerán la ciudadanía desde formas de organización política en territorios que operan como un aparato único que la autora denomina la física del amor: “el amor es movimiento social decolonizador practicado por las coaliciones revolucionarias móviles y globales de activistas

ciudadanos y ciudadanas afines que se alían por medio del aparato de la emancipación” (Sandoval, 2015: 304).

Un germen de esta *ciudadanía guerrera* puede verse en la “amistad política”¹⁶ que encuentran Morales y Quintana surgiendo por el colectivo feminista al grito de “¡Ni una menos, vivas nos queremos!”, y en relación con una emergencia de gobiernos neoliberales y conservadores que despliegan discursos negacionistas de los crímenes de la dictadura en Argentina y de políticas que debilitan los accesos a las IVE (interrupción voluntaria del embarazo) y de la ley de identidad Trans en Uruguay, reeditando la identificación político-afectiva que desde los feminismos exigen condiciones de vidas vivibles para mujeres, lesbianas, travestis, trans y todos los cuerpos empobrecidos, endeudados y racializados. La amistad política surge de una coalición que sospecha de la tradición androcéntrica de lo político y se centra en la apertura afectiva de la singularidad del otre:

Así, la amistad política, como proximidad y distancia a la vez, se torna central para una política de la amistad, que hace de la común vulnerabilidad (aunque sin soslayar los modos diferenciales e interseccionales en que son afectados/precarizados los cuerpos), y del entrevero que supone dejarnos tomar por la lengua del amigx, el fundamento –siempre contingente- de la alianza (Morales y Quintana, 2022: 129).

Otro germen posible para pensar formas de *ciudadanías guerreras* es el que se presenta desde la teoría travesti-trans latinoamericana¹⁷ como *nostredad* en referencia a las redes afectivas y de mutua dependencia que se sostienen a lo largo del tiempo como construcción que encuentra un espacio para *ir siendo*, sin cerrarse a la crisis y a la transformación, oponiéndose a la “otredad” hegemónica e individualista impuesta por el heteropatriarcado, donde el otro se constituye como amenaza al sistema imperante. La *nostredad* es “una posibilidad valiosa de enarbolar nuestras voces” dice Wayar (2021: 25), forjando una política afectiva y una ética traza desde una ética de la diferencia:

¹⁶ “Amistad política” es una expresión del colectivo –y movimiento- Ni una menos, la cual, desde nuestra perspectiva, enfatiza la dimensión del afecto/afectividad feminista (Morales y Quintana, 2022: 129)

¹⁷ La teoría travesti-trans latinoamericana es una poética que parte del arte de construir, de crearse, de empoderarse, de buscar perfil para que otros (especialmente niños y niñas) encuentren marcos para producir subjetividad, partiendo de la elaboración de una parte de la historia travesti de Latinoamérica, que no fue contada (Wayar 2021: 29). Se trata de una teoría en construcción, lo suficientemente buena para comenzar a accionar una transformación antropológica en beneficio de mayor autonomía para el colectivo travesti y para la sociedad en general. Para despertar conciencias que se sumen a producir subjetividades capaces de empatizar con la otredad y asumir nuestra responsabilidad de los actos individuales y colectivos sociales e institucionales (Wayar 2021: 18).

Una ética de quien ya ha estado en situaciones en las que te cierran la puerta, y quedas afuera en la tempestad, te dejan del otro lado. Yo creo que nuestra ética debe ser siempre: “no voy a cerrar las puertas”, salvo que seas un Pinochet o un Videla, pero después lo traba es la posibilidad del encuentro, de la reparación, del recrear los vínculos permanentemente y recomfortarnos y fortalecernos de manera infinita (Wayar, 2021: 44).

Propongo que quizás la performance pueda constituirse como una experiencia que habilite un camino para arribar a ese cambio subjetivo a través del desarrollo de una ciudadanía informal que, como un nuevo régimen de ciudadanía, aporte a la generación de un modo diferencial de conciencia que pueda influir así como lo hacen la “amistad política” o las relaciones de *nostredad* en las tecnologías del movimiento social con *ciudadanías guerreras* que breguen por descubrir nuevas formas de organización política plural y democrática.¹⁸

¹⁸ Esta propuesta será desarrollada con más detenimiento en el punto 7 de este trabajo.

6. Definiciones y abordajes del arte de performance

La palabra performance es un término fluido y cambiante que se escapa de las definiciones universales y transparentes, pudiendo remitir tanto a un sustantivo como a un verbo: “Performance contiene el verbo (performar) y al actor social dentro de la misma palabra” (Taylor, 2005: 4) de ahí radica su potencia transformadora. Su propósito es reflexionar acerca de las prácticas culturales y sociales que determinan la construcción subjetiva y corporal de las personas al encarnar acciones que tienen gran potencial transgresor, para reflexionar desde la interseccionalidad de opresiones y condiciones que determinan la realidad que conforma un cuerpo.

En el campo de los estudios culturales Diana Taylor y Marcela Fuentes destacan en reiteradas ocasiones que podemos aproximarnos a la performance como un objeto de estudio, una lente analítica y un método de indagación e intervención (Fuentes, 2020: 38). Como *objeto de estudio* la performance implica ciertos comportamientos predeterminados y se considera dentro de la categoría “evento” en donde se pueden incluir danzas, obras de teatro, rituales, protestas políticas, como acontecimientos que se diferencian de la vida diaria al estar enmarcados en un tiempo y espacio específicos, pero contienen el germen de lo cotidiano. Usada como *lente analítica* permite analizar acontecimientos como la ciudadanía, el género, la etnicidad, e identidad sexual como si fueran una performance, ya que se trata de prácticas incorporadas de manera conjunta con otros discursos culturales y son reiteradas en la vía pública, funcionan como una forma de conocimiento, como una epistemología. De esta manera la performance puede ser un evento específico o una conducta naturalizada que se aísla para estudiarla *como* evento:

La distinción *es/como* (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente real y construido, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes (Taylor, 2005: 3).

Por último, la performance puede ser considerada como *método de indagación e intervención* cuando se trata de acciones cargadas metafóricamente, que producen y comunican un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo y a la vez “hace mundos”, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión. “En este sentido, la performance no sólo reproduce lo que existe, sino que al desnaturalizar la

construcción social pone en marcha las posibilidades para la transformación del mundo, es decir, actualiza lo latente” (Fuentes, 2020: 39)

La performance es situada y compartida en un contexto específico en el que se crea un sistema de representación particular que involucra el proceso de selección, internalización, y transmisión del acto performático. Lo que acontece en esa instancia funciona como hito o lugar de transformación tanto para quienes realizan la acción como para les espectadorxs ya que las performances “operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2015: 163). Esto habilita una instancia de comunicación no verbal que funciona como práctica de inscripción, encarnando perspectivas de comportamiento que pueden ser decoloniales al romper con la primacía de la palabra como único archivo y testigo de la historia. De aquí deriva su potencialidad como acción emancipadora o creadora de nuevas realidades ya que en el compartir se crea conocimiento, funcionando como una epistemología que debe comprenderse in situ. Esta forma de conocer es posible a partir de una afirmación de lo sensible como autonomía política del conocimiento:

Más que dar un mensaje o un sentido, en una acción performática se abre una pregunta sobre la imposibilidad de decir o nombrar lo sensible, y deja que la percepción, la emoción, la afectividad o el sentimiento tengan la validez epistémica de una palabra, de un concepto o una explicación teórica (Díaz, 2020: párr. 6).

Esto se vincula mucho con lo que sostiene Sandoval acerca de lo innombrable de la conciencia diferencial para generar tipos de *ciudadanías guerreras*. En el acto de performance se habilitan reflexiones sobre lo que nos pasa como sociedad, promoviendo nuevos comportamientos, narrativas y formas de vinculación entre personas, y entre la relación persona-cuerpo-territorio. Celeste Medrano y Kekena Corvalan (2024) ponen en valor la territorialidad de la performance definiéndola como “actividad de guerrilla, como una forma de la insurgencia” donde territorio funciona como un momento y una coordenada, en el que “la territorialización es el acto literal y expresivo (una performance, en definitiva) de marcar las distancias” (Vinciane Despret, 2022: 95 citada en Medrano y Covalán, 2024: párr. 1). Kiyó Gutiérrez, artista de performance, la define como “un portal activado por la creatividad con el potencial de erosionar, romper sistemas y de desafiar al patriarcado, mientras construye puentes de solidaridad entre territorios, especies y cuerpos” (Kiyó Gutiérrez citada en Ray Veiro, 2022 b). De esta manera, la performance es facilitadora para

generar empatía y alianzas futuras en donde la diversidad y la vida son la regla y no la excepción.

Desde una perspectiva antropológica, la performance representa un proceso corporal de disolución de la estructura social normativa y todos los derechos y deberes asociados con ella. Victor Turner, uno de los principales antropólogos que investigó la performance en su carácter ritual, afirma que ésta puede contribuir a mantener un orden establecido y servir para parodiar, criticar y subvertir dicho orden a partir de la liminalidad (Turner, 1982, citado en Szurmuk y McKee, 2009: 208). Las situaciones liminares son escenarios en los que surge toda posible configuración, idea, relación, nuevos símbolos, modelos y paradigmas, como los semilleros de la creatividad cultural. En ellas se produce una liberación de las capacidades humanas de cognición, afecto, creatividad, conmoviendo las restricciones normativas definidas por la familia, el linaje, la tribu o la nación. En esta línea, Richard Schechner (2000: 13), sostiene que las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue presentando y representando conductas repetidas. Esa repetición da lugar a la restauración a través de una transformación que puede ser mínima y/o temporaria y que se produce entre la eficacia de realizar una acción con un propósito definido y su función de entretenimiento más ligado al goce estético. De esta manera sucede el ritual de la performance donde se imbrican eficacia y entretenimiento para hacer que pasen cosas, y “obtener resultados y jugar, detectar significados y pasar el tiempo, ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo” (Schechner, 2000: 59).

Patricia Fogelman (2023) reflexiona sobre el modo en que se construyen esas ritualidades en las performances feministas contemporáneas al dar cuenta de que existe una operación colectiva para producir actos de sentido:

“Si bien ritos y rituales presentan cierta normativa acerca del cómo hacer las cosas, hay una enorme vitalidad en la noción y práctica del ritual: es común retomar y adaptar rituales antiguos, crear algunos nuevos, confrontarlos desde nuevas formas también alojadas en la ritualidad, lo que hace del ritual una materia más plástica y maleable, que la de un orden rígido para siempre” (Fogelman, 2023 a: 55)

Esta materialidad plástica y maleable del ritual es similar a las materialidades con las que se trabaja desde las prácticas artísticas contemporáneas, hecho que emparenta arte, ritual y performance. En esta tríada, considerada desde un abordaje colectivo, se genera una experiencia ritual que puede funcionar como puente con el pasado de los pueblos originarios,

expresados en un devenir entre lo sagrado y lo profano que expresa una búsqueda de sanación de padeceres como la violencia de género. Fogelman sostiene que, en este tiempo de experiencias “intensamente vívidas”, es posible “percibirse como “feminidad” o “disidencia sexogenérica de la heteronorma” para posicionarse en un círculo de “hermandad de sentimientos”, donde se produce una relación entre “expresión artística y acción política radicalmente diferente de las estructuras del poder que el patriarcado, el clero y los partidos políticos sostienen y reproducen siempre que pueden” (Fogelman, 2023 b: 155).

Desde las artes visuales y las artes del cuerpo la performance surge con los movimientos posmodernos que pretenden apartarse rotundamente del sujeto cartesiano de la modernidad que considera el cuerpo como envase, poniendo la clave de interpretación, la circulación de la obra y la relación que se establece con les espectadorxs y el deseo construido en ese colectivo específico. El cuerpo en la performance se convierte en un lugar de disputa política, de producción y negociación de lo social, donde lo central no es el cuerpo como imagen, sino el proceso intersubjetivo de personas particulares que demuestran que la praxis social construye identidad. Marcela Fuentes sostiene que “el cuerpo no es garantía de verdad sino que se revela la relación de dependencia y reciprocidad entre sujetos que es característica del posmodernismo” (Taylor y Fuentes, 2011: 126). La subjetividad se presenta de esta manera como una performance siempre cambiante que puede nutrirse con el aporte de identidades minoritarias, nuevas narrativas en torno a la vida cotidiana o formas de expresar dramas existenciales. La performance busca transgredir las actitudes convencionales para poner en crisis los aparatos culturales y dejar al descubierto su función reguladora (Glusberg, 1986: 73). Marchan Fiz, reforzando este carácter colectivo, afirma que la performance es “un análisis experimental de las condiciones de comportamiento y su activación, prestando atención al comportamiento individual y sobre todo al colectivo, atendiendo a los mecanismos sociales que lo disparan” (Marchan Fiz, 1984: 235). De esta manera, como género artístico, la performance se concentra en el proceso más que en el producto.

Sin pretender hacer una historización minuciosa, es necesario mencionar brevemente que en el contexto de la década de los años sesenta y setenta, les artistas comenzaron a realizar performances como modo de conocer el comportamiento humano y acercarse a él sobre todo a partir de la experiencia física del dolor. En respuesta a los acontecimientos históricos de la época de posguerras, el foco estaba puesto en la experiencia de la existencia misma y en el alcance de la capacidad humana para destruir. Así enmarcada, dramatizaba una dialéctica entre actos creativos y destructivos que ponían sobre la mesa las crisis vitales

dentro de un contexto nutrido por el desarrollo de la antropología, la psicología, la sociología y otras disciplinas que reflexionaban sobre el comportamiento humano. El performer Arnulf Rainer concebía sus acciones como investigaciones antropológicas, afirmando que “el arte hace posible al hombre un conocimiento más amplio de sí mismo y de las cosas a través del recuerdo de su evolución” (Rainer, 1972 citado en Marchan Fiz, 1994: 239). Gina Pane, artista franco-italiana contemporánea a Rainer, también buscaba a partir de sus acciones de heridas autoinfligidas despertar al público de su ensimismamiento y pasividad, para “abrirse a los demás y acercarse a las problemáticas humanas a partir de sus propias vivencias” (Artishock, 2016).

En esta misma época se define la consigna feminista *lo personal es político* que pone en evidencia el modo en que las divisiones público/privado dejan vulnerables a las mujeres excluyéndolas de la vida política y económica y dificultando seriamente el desarrollo de su autonomía. Muchas artistas trabajaron desde este paradigma para dar cuenta del modo en que la estructura social moldeaba o pretendía definir sus cuerpos, deseos y comportamientos:

La expresión abierta de las experiencias de deseo y del encierro en sí mismas de las mujeres por completo corporizadas se vio como el medio más seguro de repudiar la objetificación de las mujeres y de politizar la experiencia personal (Jones, 2011: 169).

Aquí se puede ver como también en el ámbito artístico las mujeres comenzaron a hablar de sus preocupaciones y deseos personales para comprender que sus opresiones eran comunes y que transformar lo privado en público contribuía a expresar sus necesidades como sujetas políticas para generar diálogos colectivos que contribuyan a transformarlas incluyendo el deseo como motor de acción propia y ya no sujeto a la mirada masculina. Un ejemplo de ello es la experiencia “Womanhouse”, una convivencia prolongada de 16 mujeres artistas en el marco del Programa de Arte Feminista llevado a cabo en 1971 por Judy Chicago y Miriam Schapiro desde el Instituto de las Artes de California en donde el principal motor de las acciones fueron las reflexiones colectivas abordadas desde la subjetividad de las artistas.

En este contexto, la performance se vuelve un dispositivo para cuestionar también la política de la visualidad en el arte. Los cuerpos femeninos y feminizados que se expresan a través de la performance exigen repensar las estructuras de interpretación del arte mediadas por el deseo y el erotismo. Abordar el deseo desde una perspectiva feminista, implica correrse de las lógicas heteropatriarcales que conciben el cuerpo femenino construido desde y para la

mirada masculina, cuestionando no solo los cánones de belleza sino los comportamientos, posturas y performatividades del género. Amelia Jones (2011) señala que el arte de performance resulta profundamente político cuando se aborda desde un modelo feminista ya que nos impulsa a ver que todo juicio político y estético responde a intereses particulares y no es objetivo ni definitivo. Es por esto que la performance no puede ser leída desde los parámetros del arte moderno sino que hay que tener en cuenta todos los significados y valores de los productos culturales en el contexto de recepción pero también los deseos particulares de las intérpretes. De esta manera la performance complejiza el análisis de las realidades sociales y “alienta estas transparencias al dispersar y particularizar al sujeto (como cuerpo/yo) y al abrir los procesos de elaboración y apreciación del arte a los deseos e identificaciones intersubjetivos” (Jones, 2011: 135).

Por último, uno de los objetivos principales de la performance es disolver los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social para liberar la conducta de ataduras y esquemas habituales y proponer experiencias libres de prejuicios como contrapeso del comportamiento orientado hacia el consumo y del conformismo de las sociedades de época. “El performance antiinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a construir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor, 2012: 32). Desde esta perspectiva, podemos valorar el potencial de estas acciones para transformar realidades vinculadas a la vulnerabilidad, la fragilidad y otras características que oprimen a las mujeres en la sociedad a partir de los dictámenes de los estereotipos de género.

6.1. Performance colectiva en el espacio público

El espacio público es el lugar de disputa de lo político por excelencia. Es donde la ciudadanía se expresa en su punto máximo. Ya he descrito el modo en que este espacio se define en la sociedad contemporánea y he aproximado las formas en que es ocupado por mujeres e identidades feminizadas, también he dado cuenta de la performance como acontecimiento situado en donde el espacio es un elemento clave para definir la acción.

Cuando una performance se realiza en el espacio público, es porque ese es el lugar que se quiere interpelar, los cuerpos se reúnen para expresar su indignación y representar su existencia plural en el espacio público, y de esta manera solicitan que se los reconozca y se los valore al tiempo que ejercen su derecho a la aparición, su libertad y su reclamo de una vida vivible (Butler, 2017: 33). El *espacio de la aparición* es un ejercicio performativo que se da *entre* cuerpos, donde se produce lo que es público a través del apropiamiento y la reconfiguración de los entornos materiales. De esta manera la acción colectiva que se genera entre los cuerpos se da con y en el espacio, siendo este protagonista y también agente de la acción. Tomar el espacio entonces implica una decisión consciente de que éste genere su aporte para problematizar o reflexionar sobre un tema, un tópico, un reclamo, un modo de existencia. Ocupar el espacio público también es encontrarse con otros. A través de la performance “lxs activistas crean imágenes y modos afectivos de relación que buscan persuadir a la opinión pública y así construir poder contrahegemónico” (Fuentes, 2020: 23), se trata de actuar e intervenir sobre los discursos sociales para cuestionarlos. Marcela Fuentes sostiene que la performance activa los pasos preliminares hacia la transformación política y social a partir de la definición de los lugares, ritmos, afectos y las formas de lo colectivo que albergan ideas y propuestas para generar cambios sociales. De esta manera, la performance contribuye a sedimentar y a cuestionar el comportamiento social convirtiéndose en una “herramienta fundamental en las formaciones de desobediencia colectiva bajo condiciones neoliberales” (Fuentes, 2020: 25).

Cuando una performance es realizada de manera colectiva cobra más potencia, al ocupar mayor lugar en el espacio, se vuelve más visible y también más diversa, generando mayores focos de interés visual. Al interior del colectivo, quienes realizan la acción encuentran un lugar que es refugio para las sensibilidades que puedan emerger y fortaleza para salir a la calle a realizar la acción. Por otra parte, al estar encarnadas en diferentes corporeidades, permiten relatos múltiples que potencian ciertos reclamos sociales, respetando y promoviendo el pluralismo cultural y la diversidad de género, produciendo interpelaciones en muchas direcciones, lo que puede provocar mayor adhesión por parte de transeúntes ocasionales. En relación a les espectadorxs, también la acción colectiva cobra otras dimensiones. Quien se encuentra o asiste a una performance en el espacio público se involucra, en mayor o menor medida con lo que está presenciando, este involucramiento se produce de muchas maneras según la propuesta, pero es algo que sí o sí acontece en la medida que se quiera interpretar la acción.

Desde un punto de vista fenomenológico se considera que el cuerpo vívido es el espacio expresivo a través del cual experimentamos el mundo, es decir que poseemos un yo encarnado, performativo e intersubjetivo que se comporta y expresa una manera de existir que en el intercambio afecta a otros. Merleau-Ponty plantea que uno¹⁹ siempre es sujeto/objeto al mismo tiempo y esa intersubjetividad es contingente y corporeizada “nuestra carne se fusiona con la carne que es el mundo” (Merleau-Ponty, citado en Jones, 2011: 160) sostiene el autor, afirmando que no hay límites entre el cuerpo y el mundo. Es por eso que todas las relaciones se construyen mediante la reversibilidad de ver y ser visto, percibir y ser percibido. Desde esta perspectiva es que en la performance se hacen cuerpos colectivos a partir de los intercambios que afectan a quienes forman parte del evento.

Otra cuestión a tener en cuenta es que, al estar íntimamente imbricados, performance y espacio se condicionan mutuamente. Activar en el espacio público implica entonces abrirse a lo inesperado y vincularse con espectadorxs de quienes poco o nada se sabe. Implica aceptar la otredad e implica un gran ejercicio de confianza y convicción ante lo que se está proponiendo. Como ya nos advierte el feminismo, *lo personal es político* y lo que acontece en el mundo privado es necesario sacarlo a la luz, es por eso que animarse a poner el cuerpo en el espacio público desde una acción metafórica merece especial atención. Para profundizar en este aspecto es importante tener presente que los cuerpos de las mujeres y disidencias sexogenéricas, son los lugares donde comienza su lucha política vinculada a la autonomía, la integridad y la seguridad, sobre todo en relación a los derechos sexuales y reproductivos, a la concepción de vidas libres de violencias. Estos cuerpos son territorios políticos en donde se disputan las identidades, las formas de habitar las ciudades, de trabajar, de habitar las sexualidades, son también los que albergan la mayor carga de condicionamientos y requisitos estéticos, violencias, abusos, silenciamientos. Es por eso que, esas identidades diversas en el espacio público cobran relevancia ya que “el cuerpo en sí es un ámbito o lugar político que actúa como mediador de las experiencias de relaciones sociales y culturales vividas” (Haourcut y Escobar, 2002: párr. 11) y es fundamental movilizar la aparición de otros cuerpos posibles que resistan, al menos parcialmente, la subjetivación neoliberal.

Mucho se ha escrito sobre los cuerpos y sus regulaciones generadas a partir de las instituciones, la sexualidad y el género. La teoría *queer* ha desarrollado grandes aportes en este sentido ya que ha abierto el espacio para pensar los cuerpos excluidos o que resisten a la

¹⁹ El inclusivo es de mi autoría.

imposición de los cuerpos ortodoxos²⁰. En la concepción moderna, el cuerpo es un envase de lo que realmente es importante que es la razón, pero en el caso de los cuerpos que se corren de las lógicas androcéntricas, esta premisa se revierte y estos cuerpos toman relevancia en la sociedad: “de situaciones exclusivamente intelectualizadas pasamos a situaciones hipercorporalizadas”, sostiene Jordi Planella (2006: párr. 22), donde aquellos sujetos excluidos son más cuerpo que mente. Los cuerpos degenerados, envejecidos, mestizos, empobrecidos, o que no cumplen con el estereotipo hegemónico de la feminidad son cuerpos estigmatizados, señalados como abyectos y excluidos del espacio público, hecho que afecta profundamente las construcciones subjetivas e identitarias al recibir un tratamiento diferencial en los espacios sociales. En la performance estos cuerpos encuentran un modo de torcer su destino, aunque sea momentáneamente y enunciarse al ubicarse en un territorio donde todo vale. Al realizarse la performance en el espacio público, esos cuerpos no sólo se transforman al interior de su comunidad, sino que se expanden haciendo cuerpos colectivos, generando nuevas formas de estar y de ser en el espacio y ofreciendo nuevas variables corporales posibles de habitar. “Al destacar el carácter de sujeto político que tienen nuestros cuerpos, estamos reconociendo que ‘somos nuestros cuerpos’, y que cada sensación racional o emocional u otra experiencia o percepción se vive en definitiva a través del cuerpo” (Haourcut y Escobar, 2002: párr. 12).

La performance entonces implica transgresiones y transformaciones que pueden estar enmarcadas en el contexto de la relación entre la elección del espacio urbano concreto, el tipo de acción realizada, el espacio de la performance, el contexto político, la hora en que se haga, la convocatoria, les espectadorxs y otras consideraciones previas que se puedan tener en cuenta, como pedir algún tipo de asistencia en caso de considerarse necesario. Pero es importante tener presente que “en el espacio público no existe una institución que medie o defina ante un ciudadano o ante el Estado mismo que algún acto ejecutado allí, responda a una propuesta artística o sea entendido como una pieza de arte” (Soto Rodríguez, 2015: 200). Es por eso que el espacio público implica un riesgo, un abrirse a lo inasible, un asumir la propia presencia en el espacio y entenderse como parte de él y, en el caso de las mujeres concebirse como ciudadanas con derecho no sólo a ocupar, sino a intervenir ese espacio. Esa es, a mi visión, la mayor transgresión de la performance realizada por mujeres y disidencias

²⁰ Los cuerpos ortodoxos son cuerpos que vienen dados, constituidos por otros que sitúan a los sujetos en espacios donde el deseo se encuentra aplacado, donde el cuerpo perdió poder de desarrollar su narratividad (Planella, 2006).

sexogénicas en el espacio público ya que implica, ante todo, afrontar el sentimiento de temor o inseguridad a la hora de ocupar la calle.

La performance entonces se convierte en un espacio de resistencia al poder que se ejerce sobre las identidades feminizadas, expresado en el uso y apropiación del espacio público. Ana Falú, cuando habla del espacio público sostiene que:

Les toca a las mujeres un acceso generalizado a la conciencia colectiva, a la posibilidad de re-pensar y de re-crear la cultura desde su propia experiencia histórica y presente, que ha sido y sigue siendo todavía muy diferente a la de los varones (Falú, 2011: 132).

Furtado y Grabino sostienen que a través de la performance se evidencia:

Una necesidad de apelar a otros sentidos, de decir la opresión y convocar a la lucha no solo desde un plano racional sino también afectivo, sensorial, desde nuestros cuerpos violentados pero también deseantes, desde las emociones surgidas en nuestras experiencias como mujeres (Furtado y Grabino, 2018: 27).

La performance se convierte entonces en un recurso para transformar, aunque sea momentáneamente, la conciencia de derechos y seguridad de mujeres y cuerpos feminizados en relación al uso del espacio público, interviniendo en las formas de afectación colectiva y en las formas de crear ciudadanía.

6.2. La performatividad del género a través de la performance

Es importante no confundir performance con performatividad. Diana Taylor sostiene que mientras la performatividad en Butler subordina subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa (2005: 4), en la performance es la acción corporal la que funciona como elemento que reproduce y transforma lo social y cultural. Sin detenerme demasiado en esa diferencia, me gustaría desarrollar el término de performatividad desde la perspectiva de Butler (2002), nutriendo estos conceptos con los aportes de la colonialidad del género propuesta por Lugones (s.f), con el fin de poder pensar las formas en que se construye el género y las formas en que se puede resignificar a través de la performance.

Judith Butler postula que el sexo es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, su fuerza radica en producir cuerpos controlables. Pero el sexo no es algo biológico, natural o dado desde el cual se asigna el género, sino que es una norma

cultural desde donde los cuerpos se materializan. La performatividad es concebida como una “práctica reiterativa y referencial por la cual el discurso produce los efectos que nombra para consolidar el sexo en aras del imperativo heterosexual” (Butler, 2002: 58). Sin embargo esa reiteración nunca es exacta y se producen corrimientos en los que se habilitan nuevas formas de ejercer el género. El problema es que cuando esto ocurre, el imperativo heterosexual se impone repudiando las identificaciones no heteronormadas, definiendo personas dignas de ser consideradas en la sociedad y personas que no:

La matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere la producción simultánea de unos seres abyectos, que son las zonas invisibles, inhabitadas de la vida social que están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos” (Butler, 2002: 59).

De esta manera el sistema define sexualmente a las personas según un deseo dado y el repudio a lo abyecto.

El sexo se materializa a través de la reiteración temporal de normas producidas por la performatividad. Mientras el tiempo y la reiteración se actualizan, el sexo se produce y a la vez se desestabiliza adquiriendo un efecto naturalizado por un lado, y por otro representando inestabilidades que se convierten en “la posibilidad de hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del sexo” (Butler, 2002: 68). Para que esta concepción de la sexualidad se modifique en nuestra sociedad, es necesario transformar los regímenes heterosexuales reguladores que modelan el sexo y también es necesario prestar atención a otros regímenes que condicionan y definen las personas que importan. María Lugones reflexiona sobre el sistema de género colonial moderno, afirmando que el dimorfismo sexual ha sido una característica importante de lo que llama “el lado claro/visible del sistema de género colonial/moderno”. La lógica de razonamiento que plantea la autora es similar a la operación que propone Butler: así como se genera un cuerpo abyecto para reafirmar el sistema heterosexual, a través de la imposición colonial se genera un lado claro/visible, que construye hegemónicamente al género y a las relaciones de género, y un lado oscuro/oculto en el que se encuentran aquellos que no fueron entendidos en términos dimórficos, es decir, los cuerpos intersexuales. En las Américas precolombinas existían cuerpos intersex e identidades que hoy llamaríamos “no binarias” que cumplían importantes roles sociales y comunales. La organización social no se estructuraba a partir del género y éste podía tomar diferentes características de acuerdo a cada clan, tribu, sociedad y territorio. Es por eso que problematizar el dimorfismo biológico y considerar la relación entre éste y la

construcción dicotómica de género, es central para entender el alcance, la profundidad, y las características de la imposición del sistema de género colonial/moderno: “Es importante considerar los cambios que la colonización provocó, para entender el alcance de la organización del sexo y el género dentro del colonialismo y al interior del capitalismo global y eurocentrado” (Lugones, s.f.: 35).

Cuando Maria Lugones habla del lado claro/visible de la colonialidad, sostiene que es el que organiza, en hecho y derecho, las vidas de hombres y mujeres blancos burgueses, definiendo el significado mismo de *hombre* y *mujer* en el sentido colonial/moderno. Es el lado que construye los estereotipos de género en los cuales la pureza y la pasividad sexuales son características cruciales de las hembras burguesas blancas, quienes son reproductoras de la clase y la posición racial y colonial de los hombres blancos burgueses. Estas mujeres son excluidas de la esfera de la autoridad colectiva, de la generación de conocimiento y de casi toda posibilidad de control sobre los medios de producción, porque son consideradas débiles y demasiado emocionales y sensibles. Ellas deben su obediencia a un hombre blanco que controla, entre otras cosas, los bienes materiales, genera conocimiento y es la máxima autoridad familiar que nombrará a su descendencia y mantendrá viva a la hembra. Para ello el acceso sexual debe ser garantizado por las mujeres siempre que este hombre lo requiera. La heterosexualidad es entonces, a la vez, compulsiva y perversa ya que provoca una violación significativa de los poderes y de los derechos de las mujeres burguesas, y sirve para reproducir el control sobre la producción. Mientras el lado claro/visible produce los estereotipos de género, el lado oculto/oscurο del sistema de género fue y es violento en su totalidad, reduciendo a las hembras de color a la animalidad y la esclavitud. Es tan violenta la imposición colonial para las identidades racializadas e intersexuales que recién cinco siglos después, podemos esbozar relatos para reconstruir las historias y resignificar el presente. Entender la organización del sistema de género colonial moderno es un gran aporte para pensar no sólo en realidades en las que entremos todos, sino también producir aportes para revertir la violencia de género sistemáticamente racializada (Lugones, s.f.: 58).

Dicho esto, para poder pensar otras performatividades posibles que se escapen de la lógica heterosexual binaria y de la lógica racial, Butler sostiene que es necesario resignificar radicalmente la esfera simbólica y desviar la cadena de citas y repeticiones hacia un futuro que tenga más posibilidades de expandir la significación de lo que se considera un cuerpo valorable. Así mismo, para poder reconsiderar lo simbólico, hay que concebirlo como una

regulación que varía con el tiempo y no como una estructura permanente. Quizás empezar a desnaturalizar el sexo y la raza como ideales regulatorios del género, sea una posibilidad para quitarle poder. De esta manera valorar, visibilizar y generar cuerpos y performatividades diversas produce una “desorganización capacitadora” (Butler, 2002: 86) para rearticular radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros.

La teoría travesti-trans latinoamericana, en sintonía con estos aportes de Judith Butler y María Lugones, cuestiona tanto el binarismo dismórfico como la matriz que heterosexualiza el deseo, sosteniendo que ese sistema binario ha fracasado, tal como lo ponen de manifiesto las existencias travesti-trans. Esta teoría produce un nuevo aporte para pensar la noción de género y su historicidad, ubicando el ser travesti en un contexto específico de la historia Latinoamericana que marca, como sostiene Marlene Wayar, el origen del *pecado nefando*, vinculado a la sexualidad del propio deseo de los cuerpos, independientemente de la expresión heterosexual (Wayar, 2021: 30). Esta autora, a partir de la lectura de un grabado de Theodor de Bry, sitúa un origen del adoctrinamiento a los cuerpos intersexuados y trans en un episodio de violenta laceración de estas identidades en las plazas públicas de Perú en la época de la conquista. De esta manera da cuenta de cómo se impone la condena travesti, que es silenciada históricamente y reactualizada en la criminalización y patologización producida en la época de la conformación de los Estados²¹.

Desde este contexto periférico es que las identidades trans se proponen elaborar una teoría que dé cuenta de su existencia y siente un precedente para nuevas identificaciones posibles en las infancias. “El primer objeto de arte a construir debería ser una misma”, dice Marlene Wayar, ya que “construirte a tí misma, y el arte es deseo puro, comunicación, cómo le quiero dar belleza a este mundo, a las demás personas partiendo de mí “yo me veo hermosa”. Desde ahí voy a reflejar la hermosura de las demás personas” (2021: 34). Esta autora junto a Claudia Rodríguez (2021) reflexionan sobre la forma en que se construye la mujer travesti a partir de las escenas televisivas y de referentes que encuentran en el cine y las novelas de su infancia. Dan cuenta del modo en que ese imaginario limita sus identificaciones y su autonomía al construirlas subjetivamente como sujetos pasivos, portadores de belleza que van a ser “salvados” por un hombre que las quiera. De esta manera arriban a la premisa de que es importante hablar del fracaso a partir de su experiencia propia y la de su colectivo, revisando los estereotipos de mujer y de amor romántico heterosexual

²¹ Para saber más sobre este origen de la condena travesti recomiendo leer el texto de Marlene Wayar *Diccionario Travesti, de la T a la T*. Buenos Aires: La página, 2019.

que han moldeado la subjetividad del colectivo. Para ello encuentran la fuerza en la experiencia de la travesti que se piensa y reinventa rompiendo toda relación con la condena que emerge en este sistema cisheteronormativo desde la genitalidad, sin acatar las normas de la binariedad, sino adoptando la travestidad como género (Wayar, 2019: 34). Lo hacen desde la conciencia situada de la experiencia en relación a las realidades socioeconómicas y políticas de la actualidad y desde la reflexión sobre la pobreza estructural del ser travesti. Proponen compartir esta experiencia de construcción de la propia identidad, priorizando “el ser” antes que la profesión, el oficio o cualquier otra imposición social. *Primero soy* dice Wayar (2021), y desde esta construcción propia no definitiva, es que se piensa la posibilidad de existencia para desarrollarse en el mundo. Al elegir un nombre, trucar un cuerpo, ponerle prótesis, montarse, “la travestidad equivale a la invención de sí, en el marco de un proceso de desidentificación y resubjetivación en un –relativo- afuera del par lo hombre/lo mujer” (Quintana, 2022: 116). Esto en la comunidad travesti es fundamental para garantizar una existencia primero y considero que resulta un gran aporte para pensar la performance y la performatividad, entendiendo que si la segunda responde a órdenes establecidos en las que es posible que haya un corrimiento, pero éste no es del todo consciente, la performance implica un orden consciente de trans-formación corporal y subjetiva.

De esta manera el “arte de construirse como travesti” propone una crítica al orden establecido que interrumpe el sistema heterosexual binario habilitando otras configuraciones de género y otras formas de vinculación “al desorganizar las evidencias sensibles para perder la forma -corporal, espacial y temporal- de una humanidad que ya no se quiere ser, dicho arte brinda densidad a una experiencia epistémica, ética y política propia” (Quintana, 2022: 116). En este sentido la performance como práctica artística, al poner en evidencia la performatividad a partir de la repetición y la descontextualización de sus prácticas, puede encarnar una posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Abre la posibilidad a la activación del deseo puesto en circulación en la producción simbólica del acto de performance: “La representación del cuerpo artístico (en particular el de la artista femenina, por lo general objetificado) permite la circulación del deseo entre los sujetos del hacer y del ver” (Jones, 2011: 178). Esta circulación del deseo es histórica y socialmente mediada de una manera en la que el patriarcado opera generando cuerpos de consumo, pero si mujeres y disidencias sexogenéricas producen y comparten performances transfeministas, ofrecen otras posibilidades de performar los géneros que se expanden a les espectadorxs, generando desidentificaciones con potencialidad de resignificación simbólica.

Un performer, según sostiene Díaz (2020), intenta dismantlar todas las autoridades abusivas que lo han conformado, buscando elaborar un gesto de insumisión vital. En este sentido, la performance se erige como un potente discurso capaz de movilizar concepciones fosilizadas acerca del sexo, el género y la raza, permitiendo la emergencia de un registro corporal que actualiza las normas de acción. En este sentido, Gustavo Solar dice que la performance “es para realizarnos en un modo alterno a los roles que somos; una liberación de los roles que vinimos a interpretar” (Solar, citado en Ray Veiro, 2022 a), para amar en alteridad, desenvolvemos en un nuevo mundo y afirmar que seguimos siendo en plenitud. Propongo considerar la performance como una posibilidad para revisar y romper con las formas que se esperan de uno y posicionar otras nuevas, transitorias y precarias, de lo que sí es posible y no se había mostrado.

7. Descripción de casos

7.1. “Protocolo de acción para un Estado de emergencia”, de *Diez de cada diez*

“Protocolo de acción para un Estado de emergencia” es una performance realizada por el colectivo uruguayo *Diez de cada diez*. Este colectivo está integrado por más de una decena de actrices, bailarinas y artistas visuales que residen en la ciudad de Montevideo y zonas aledañas. Aunque el grupo no es cerrado y definitivo, ya que año a año se van sumando nuevas integrantes, hay un cuerpo estable de mujeres que vienen trabajando juntas desde 2015 bajo la dirección de Valeria Piriz. El colectivo se formó a partir de un taller intensivo de performance dictado por su directora y lleva el nombre de la performance con la que se dieron a conocer. Esta obra surge a partir de la lectura de un libro de 1919 que contiene tips de belleza para mujeres y de una estadística de un diario español que decía que Uruguay no era un país para mujeres ya que 2 de cada 10 mujeres sufren violencia de género. A partir de esas dos informaciones el colectivo comenzó a reflexionar sobre los imperativos de belleza que condicionan los estereotipos femeninos y sobre el acoso, la denigración y los abusos que sufren las mujeres en el espacio público, llegando a la conclusión de que en Uruguay diez de cada diez mujeres han sido víctimas de algún tipo de violencia patriarcal.

Diez de cada diez se conforma como colectivo y rápidamente empieza a generar acciones en el espacio público para visibilizar problemáticas en relación a la violencia de género. Para poder financiar y difundir su trabajo, han aplicado a Fondos y Becas nacionales que les permitieron recorrer diferentes puntos del territorio nacional. Eligen el espacio público como lugar de acción ya que es el espacio en el que se sienten interpeladas y consideran que es el lugar de disputa civil que hay que ocupar. Al respecto, Valeria Piriz afirma que el espacio público:

Es el espacio que me gusta para trabajar la performance, no creo que tenga que ser el único espacio, pero es el espacio en el que a mi me gusta poner el cuerpo, que elijo como escenario (Valeria Piriz, entrevista 6 de agosto de 2022).

Valeria Piriz es performer, docente, escenógrafa, curadora y vestuarista. Formada en la Facultad de Artes de la UdelaR (Universidad de la República) y en diferentes clínicas y residencias. Empezó su carrera como estudiante de artes visuales dedicándose a generar esculturas blandas con cinta adhesiva sobre los cuerpos. En 2010 comienza a explorar la performance como continuación de su proyecto escultórico. Expuso en reconocidos museos y espacios culturales de Uruguay como el Museo Nacional de Artes Visuales y el Espacio de

Arte Contemporáneo (EAC). Fue curadora de un ciclo de exposiciones en SUBTE²², ha recibido premios y menciones en relación a su trayectoria artística a nivel nacional e internacional y en 2022 comenzó a dirigir “Indisciplinades”, un espacio de clínica de performance abierto donde se trabaja de manera grupal haciendo foco en los procesos individuales.

Más allá de su reconocimiento académico y profesional, es una mujer que aparenta mucha seguridad y confianza en sí misma, una persona disponible y abierta al diálogo, entusiasta y generosa al hablar de su práctica artística. Comenzamos a vincularnos de manera *online* y después fui a Montevideo a conocer su estudio, una casona de ciudad vieja que alquilaba junto a otros artistas. En ese lugar se hacen festivales de performance y -aunque cada una tiene su espacio- por momentos trabajan colectivamente, generando intercambios entre quienes conviven allí e invitadas eventuales. Ella se muestra muy cuidadosa y respetuosa con los entornos en los que trabaja y pude observar que los conoce muy bien. A medida que fuimos intercambiando mensajes de *Whatsapp*, compartiendo charlas, entrevistas, gustos e intereses, fuimos generando cierta cercanía. Tuve la oportunidad de asistir a un laboratorio de performance que brindaba en un centro cultural independiente. En esa instancia me quedé en la casa de una de las integrantes de *Diez de cada diez* y compartí una salida con parte del equipo, hecho que me permitió ir conociendo no sólo la práctica, sino las dinámicas internas del grupo. Rápidamente me sentí integrada. Luego fui convocada a participar de una performance del colectivo, evento al que no pude asistir por las distancias, ya que yo vivía a cuatro horas de Montevideo, pero fué un gesto muy significativo para mí, ya que en mi experiencia como migrante, me sentía muy alejada de mi entorno y extrañaba involucrarme en espacios feministas de prácticas artísticas.

²² SUBTE es un centro de arte contemporáneo que depende de la Intendencia de Montevideo y está Ubicado sobre el eje histórico de la capital. Tiene una programación multidisciplinar, enfocada a la producción, la investigación y la difusión de la cultura contemporánea.

Fig. 1: “Protocolo de acción para un estado de emergencia”, performance realizada por la colectiva *Diez de cada diez*. Frente al Palacio Legislativo de Montevideo, 25 de noviembre de 2019. Fotografía de Mara Quintero.



“Protocolo de acción para un Estado de emergencia” es una performance que surge de un trabajo previo que Valeria Piriz realizó en el contexto de una muestra en el Ministerio de Educación y Cultura titulada “Acto público, Acto privado”. La acción se define a partir de tres componentes: la manta térmica como objeto en el cuerpo, los tutoriales de uso de la manta y una noticia de la actualidad nacional. En el siguiente fragmento se enuncia la operación que hace la autora de la performance para vincular la información, relacionando la violencia del protocolo del aparato Estatal, con la violencia del tutorial y la violencia de género:

Los tutoriales eran re violentos, osea que si vos escuchabas y no veías lo que estaban haciendo, escuchabas a un Gallego diciendo: “abres la manta, la colocas sobre el piso, le das contra el piso”. A su vez, surge que en el INAU²⁴ que es un centro de protección de menores, le dan una paliza [golpean] a un montón de adolescentes y dicen que se basaron, para este tipo de práctica, en un “protocolo de acción” como un modo de justificar esta paliza (Valeria Piriz, entrevista 6 de octubre de 2022).

²³Fecha de publicación: 26 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1540730529411222&set=pcb.1540756742741934>

²⁴ Instituto del niño y el Adolescente del Uruguay.

Con el colectivo *Diez de cada diez* la performance es adaptada y realizada por primera vez el 25 de noviembre de 2019²⁵ en Avenida del Libertador y Venezuela, donde se ubica el Palacio Legislativo que se puede visualizar en la figura 1. Se realizó el Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en un contexto político específico en el que un gobierno de derecha con características fuertemente neoliberales estaba asumiendo después de 15 años de dirigencia nacional por parte del Frente Amplio²⁶. Muchas mujeres y colectivos feministas estaban alertas porque sabían que en estos contextos la violencia recrudece y los derechos conquistados pueden sufrir retrocesos:

Cuando se hizo ese 25, primero se cortó la calle en Venezuela y Avenida Libertadores y estuvo muy heavy, muy violento, porque la gente estaba muy violenta porque estaba ganando la derecha y se estaba esperando el ballottage (...) todavía no se sabía pero se estaba dando el cambio de gobierno y todo el mundo estaba medio... no sabés los bocinazos que recibimos (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

En la acción 16 mujeres vestidas de violeta cortan la calle en la zona céntrica de Montevideo en hora pico. Dispuestas en la senda peatonal, a un metro de distancia, cada una despliega una manta isotérmica, también denominada manta de emergencia o manta de supervivencia, y se la coloca sobre los hombros a modo de abrigo. Luego se recuestan en la senda peatonal, completamente cubiertas por la manta, formando con sus cuerpos yacentes cúmulos de materia dorada dispersos en la calle tal como se expresa en la figura 3. La acción se completa cuando el colectivo se reincorpora y se retira habilitando nuevamente la circulación del tránsito.

²⁵ Participaron en este evento Valeria Piriz, Maite Bigi, Romina Capezzuto, Cecilia Cauteruccio, Silvia Copello, Laura Falero, Mercedes Fea, Kat Gancharov, Leticia González, Paula Galarza, Kellyns Anyadit Herrera, Guadalupe Pérez, Josefina Piñeirua, Gabriela Rosselló Caics, LeLé Teixeira y Loca De amor.

²⁶ El Frente Amplio es una coalición de izquierda con características populares, democráticas y progresistas fundada en 1971 y que gobernó en Uruguay ininterrumpidamente entre 2005 y 2020.

Fig. 2: “Protocolo de acción para un estado de emergencia”, performance realizada por la colectiva *Diez de cada diez*. Avenida del Libertador y Venezuela. Montevideo, 25 de noviembre de 2019. Fotografía de Gianfranco Giudici.



Fig. 3: “Protocolo de acción para un estado de emergencia”, performance realizada por la colectiva *Diez de cada diez*. Avenida del Libertador y Venezuela. Montevideo, 25 de noviembre de 2019. Fotografía de Gianfranco Giudici.



²⁷Fecha de publicación: 26 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1541007916050150&set=pcb.1541015882716020>

²⁸Fecha de publicación: 26 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1541008596050082&set=pcb.1541015882716020>

La segunda vez que se realiza es el 28 de enero de 2022²⁹, dos años y dos meses después, donde los índices y tipos de violencia hacia las mujeres fueron aumentado, en parte, por la consolidación de un gobierno que desarticuló y desfinanció políticas de género y por el confinamiento de la pandemia³⁰ en el que se incrementaron considerablemente los casos de violencia doméstica. Aquí la performance se realizó en una marcha feminista autoconvocada a nivel nacional por un caso de violación en manada en un boliche bailable del centro de Montevideo. En este contexto las performers van marchando desde el Palacio Legislativo, hasta que deciden colectivamente adelantarse y desplegar las mantas isotérmicas, ubicándose en la cabecera de la manifestación como indica la figura 4.

Fig. 4: “Protocolo de acción para un estado de emergencia”, performance realizada por la colectiva *Diez de cada diez*. Marcha autoconvocada. Montevideo, 28 de enero de 2022. Fotografía Bettina Franco.



31

²⁹ Participaron en esta ocasión: Alejandra Cardozo, Ana Pedraja, Candela Guidali Brasesco, Fiorella Malcom, Gabriela Rosselló Caics, Josefina Piñeirúa, Laura Falero, Lucía Mato, Noelia Rocha, Paola Georgeff, Paula Garlara, Valeria Piriz, Viviana García, Ximena Pérez

³⁰ Es necesario aclarar que en Uruguay los efectos de la pandemia fueron muy leves en relación a Argentina. Las instituciones cerraron muy poco tiempo y el Estado no definió restricciones tan severas, la gente, aunque en pequeños grupos, se siguió reuniendo y en muy poco tiempo la vida institucional volvió a la presencialidad.

³¹ Fecha de publicación: 13 de febrero de 2022. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2237014846449450&set=pcb.2237015236449411>

Una particularidad de esta acción es que tiene una gran repercusión mediática:

Esa fue la más fuerte de todas. Se hace la reunión y al otro día, manijazo de Diez de cada diez en el grupo, las gurisas decían: hay que hacerlo, hay que hacerlo, hay que hacerlo. (...) Entonces compramos las mantas de emergencia, las que están ahí, (señala un estante) entonces en un momento empezamos a caminar por el costado de la marcha, nos adelantamos, nos miramos, y ahí fue mirarnos, abrir y eso fue impresionante (Valeria Piriz, entrevista 6 de octubre de 2022).

Las palabras de Valeria dan cuenta del compromiso que tiene el colectivo en relación con la violencia de género. Esta segunda vez la performance cambia su formato. Con los mismos elementos, el mismo vestuario y la misma idea, en otro contexto. Lo que demuestra la importancia del contexto que define la performance.

Otra cosa a destacar es que esta vez la iniciativa sale del propio colectivo. Al respecto Valeria Piriz cuenta:

Eso fue impresionante porque yo estaba realmente en un momento de salud muy delicado (...) y no tenía la fuerza para poner el cuerpo en la calle, pero sabía que también había que hacerlo y también sabía que tenía un grupo y no tenía que hacer más que salir y estar, que era un montón para mi, pero que el grupo iba. Entonces siento que fue mucho más la insistencia del grupo. (...) Esa fue la mejor vez para mí porque fue el grupo mismo el que inició y dije: ta, si esto pasa es porque ya estamos en otro lado en el sentido en que nos mueve a todas todo y nos sigue moviendo. Ya hay gente que archiva el grupo, y de repente sale algo y aparece ¿entendes? y yo ahí dije pah! ¡Qué divino! (Valeria Piriz, entrevista 6 de octubre de 2022).

En este fragmento se puede observar que el grupo empieza a funcionar con autonomía, apropiándose de la acción y de la calle, hecho que genera un cambio en la grupalidad. En este momento colectivamente se decide y esto es posible gracias al trabajo previo, la confianza y el cuidado mutuo que fueron generando durante todos estos años.

Los elementos simbólicos de la performance son la manta isotérmica, la vestimenta violeta, la fila de mujeres que paran la calle y los cuerpos yacentes cubiertos por la manta dorada. La manta perse, se usa en catástrofes ambientales o guerras y sirve como aislante de fuertes temperaturas o rayos solares. Como elemento simbólico, desplegada en las dos fechas antes descritas, funciona como una manta que denuncia un Estado de emergencia en relación a la violencia hacia las mujeres, dejando en evidencia la vulnerabilidad que sufren al ocupar el espacio público. Las prendas violetas simbolizan la postura política que asumen quienes realizan la acción, es una manera clara de declararse feministas ya que este color, como

sostiene Patricia Fogelman, ha conseguido instalarse internacionalmente como la marca distintiva de una lucha y su eficacia en el imaginario “permite a las feministas identificarse y encontrarse, reunirse bajo una misma bandera (a pesar de las diferencias que existen en el movimiento) y ser parte de un sentimiento general de sororidad que se genera en una serie compleja de liturgias laicas feministas” (Fogelman, 2023 a: 56).

Otro de los elementos significativos de esta performance es la fila de mujeres que se interpone en medio de la calle, y detiene el tránsito simbolizando un grito de hartazgo, un plantarse en hora pico ante la sociedad para decir: “Basta”, “Acá estamos”, “Seguimos acá aunque nos violenten”. Por último, los cuerpos yacentes en la calle tapados por la manta y cortando el tránsito son una fuerte provocación, una interpelación directa a una sociedad enojada, una interpelación que expresa a la vez vulnerabilidad, fortaleza, colectividad y confianza. Es una forma de ofrecer el cuerpo para la reflexión, para habilitar la pregunta sobre qué es lo que está pasando en la calle. De esta manera el colectivo pone en evidencia la responsabilidad del Estado frente a los crecientes casos de violencia hacia las mujeres.

Para poder reflexionar más en profundidad sobre esta performance considero necesario detenerme en la forma en que *Diez de cada diez* trabaja. El rasgo común que define las performances es la violencia patriarcal ejercida sobre las mujeres en Uruguay. Pude observar que para componer las performances, Valeria Piriz toma como referencia datos estadísticos de Uruguay, noticias de la actualidad política en relación a los feminismos, discursos sociales de la vida cotidiana y objetos como cintas de tránsito, mantas isotérmicas, entre otros, que le sirven como material para reflexionar sobre el cuerpo social. En las entrevistas hablamos sobre el carácter político de la performance abriendo a la reflexión sobre la relación entre arte y política. Reiteradas veces, Valeria Piriz destacó la diferencia entre arte y activismo político sosteniendo que:

Ser artista visual y ser performer no es lo mismo que ser activista y hacer una performance. Yo soy activista desde el arte, desde mi militancia desde lo artístico. No soy una activista que va a las marchas a hacer performance, se entiende. (Para explicar esta distinción se referencia en Regina José Galindo) Regina, ella por ejemplo dice, “yo soy performer, soy artista pero no soy activista, porque yo no salgo a la calle para que, si pasa algo, me peguen un tiro o me repriman”, yo contemplo dentro de lo que hago que a mi no me pase nada físicamente mas allá de que mi cuerpo esta expuesto hasta la enésima, que soy un blanco facilísimo, sin embargo lo que a vos te mantiene no sé si te protege o no, porque en definitiva no lo sé, vos te sentís que te protege el hacer una acción performática desde el arte y no

desde el activismo. A ver, es político y estás activando igual, a lo que voy es a que por ahí tenés otras herramientas de trabajo para pararte ahí adelante, para que vos también puedas significarlo de otro modo, y no sea una catarsis, o no sea un panfleto” (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

Esta distinción es importante para analizar ya que arroja cierta luz a lo específico de la performance en el espacio público, que se diferencia del espacio de una marcha, aunque puedan funcionar al mismo tiempo. La performance es una acción metafórica que, enmarcada en la práctica artística, busca interpelar desde el cuerpo, cuando la palabra ya no tiene llegada. En la performance el cuerpo queda expuesto, pero esa exposición es mediada por el hecho artístico y por el entrenamiento grupal que la práctica promueve, por eso el cuerpo no está indefenso. Existen mecanismos que permiten que esos cuerpos estén protegidos por la acción misma, pudiendo enunciar una narrativa personal que es dolorosa, pero que se transforma en discurso político sin quebrarse en el intento:

Violencia sufrimos todas en definitiva pero digo, vos no estás en la calle dando tu discurso, más allá de que sea tu discurso, vos encontrás la herramienta para poder trabajar desde mí, ¿viste?, no es un testimonio, aunque lo sea, creo que el cuerpo es testimonio en ese caso.(...) Por eso también te digo, tenés que estar trabajando un montón para estar en el espacio público y que eso no te afecte a vos, ¿entendés lo que te digo? porque en realidad, permeable estás todo el tiempo, ¿entendés?, osea en realidad vos salís y es muy difícil que no te afecte así como vos afectás, vos afectás para ser afectada ¿entendés? pero primero te afectaste vos, porque empezaste a trabajar contigo. Todo eso lleva un tiempo de laburo que es importante (...) Ser artista hace que ya tengas herramientas para poder significar, para poder encontrar nuevos relatos que es lo que siempre digo yo (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

Se menciona reiteradamente la importancia del entrenamiento grupal a la hora de hacer performance en el espacio público ya que de esta manera se van generando modos de pensamiento y de accionar específicos para las integrantes del grupo que interiorizan y generan un estilo propio de performance. En dichos espacios se trabaja mucho la confianza, la entrega y el acompañamiento colectivo para tener presentes las dimensiones corporales propias y de la grupalidad en sus diferentes formas y contextos.

Otro punto que se despliega en este apartado es la afectación, no en el sentido afectivo sino en el de afectar y “ser afectado”. Jeanne Favret Saada desarrolla este concepto desde la experiencia etnográfica sosteniendo que ser afectado es “el impacto que ocasiona una experiencia bajo la forma de *quantum* energético de tipo inconsciente, que sólo es

aprehensible a través de su experimentación directa” (Favret Saada en Zapata y Genovesi, 2013: 50). Esa carga energética es leída en el comportamiento y apariencia de los interlocutores, y es anterior a la práctica y a la actividad consciente. Implica salir de la producción cultural del entendimiento para rehabilitar la noción de sensibilidad. De esta manera dejarse afectar es dejar correr las situaciones sin cuestionarlas para abrirse a un tipo de comunicación involuntaria en donde se transmite la intensidad con la que el otro es afectado. Esto “es una puerta para explorar diversos aspectos de una opacidad esencial del sujeto para sí mismo” (Favret Saada en Zapata y Genovesi, 2013: 67). Es por esto que Valeria Piriz bien sostiene que “para afectar primero te afectaste vos porque empezaste a trabajar contigo”. De esta manera la performance abre una puerta a la afectación que en este trabajo, queda abierta para futuros abordajes.

Volviendo al trabajo del colectivo, otro aspecto a destacar, que también contribuye a que se produzca la afectación, es que se trabaja desde la necesidad de generar un compartir, un estamos siendo y estando en el presente, sin pretensiones homogeneizantes, poniendo en valor la identidad de cada integrante:

Se trabaja mucho lo colectivo, el saber que si vos vas caminando de espaldas no te vas a chocar con la otra, sentir dónde está el cuerpo, sentir donde está la otra en el espacio, que si vos te movés a un metro tenés otra compañera, que vas a ver igual a la compañera aunque esté a un metro. Cosas que hacen que a la hora de estar en la calle sepamos, nos percibamos de algún modo también (...) Nosotras salimos a la calle desde el 2015 entendés. Entonces por más que el grupo haya mutado siempre los ensayos se entrena cómo hacer que todas las voces se escuchen, cómo nos podemos escuchar. (...) Los ensayos tendrán más que ver con prepararse para estar ahí y saber estar (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

Fig. 5: Miradas cómplices entre Valeria Piriz y otras integrantes de *Diez de cada diez* en “Protocolo de acción para un estado de emergencia”. Marcha autoconvocada. Montevideo, 28 de enero de 2022. Fotografía de Oriana Larrea Diaz.



El entrenamiento les ha permitido a *Diez de cada diez* conocerse y desarrollar confianza para accionar colectivamente en el espacio público, creando sus propias reglas, subvirtiendo los roles tradicionales de la conducta para realizar una demanda. Valeria sostiene que es importante que quienes se incorporan a *Diez de cada diez* tengan formación en teatro o en artes visuales ya que esto les permite exponer un cuerpo en el espacio público minimizando el riesgo de la experiencia traumática, ya que a veces “el espacio público te pone en situación” afirma:

“Diez de cada diez”, la performance, nos hizo entrenar mucho, entonces eso hace que si mañana nos llamamos o pasa algo, podemos salir porque hay un entrenamiento previo. Es un grupo que funciona como grupo, no lo podés hacer con cualquiera. Antes de un 8M por ejemplo, nos juntamos un mes antes y tenemos tres ensayos por semana (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

El entrenamiento entonces funciona como un espacio de intercambio y conocimiento mutuo. Un lugar para compartir y generar afectos que definen y consolidan la grupalidad. De

³² Fecha de publicación: 13 de febrero de 2022. Disponible en: <https://www.facebook.com/DiezdecadaDiez/posts/pfbid02abbOr6jfoh1YnZq9NAC2vrSeA6CbhoXNrvSz3VL7dxWNhLnE7KStzmVow82ssdEKI>

esa manera, cada vez que ingresan nuevas integrantes al colectivo, rápidamente se ven involucradas en la dinámica existente, encontrando un marco de referencia para accionar.

Respecto al entrenamiento específico de “Protocolo de acción para un Estado de emergencia”, Valeria cuenta que:

Nosotras estuvimos trabajando antes de Protocolo de acción (...) con los sonidos de la calle. Entonces poníamos los sonidos de la calle. Era un ejercicio en donde había cuatro sonidos diferentes y vos tenías que moverte según el sonido, entonces eran cuatro posiciones. Sentir el cuerpo es sobre todo. Es cómo lograr que tu mente no opere en ese momento, más allá de que es en conjunto, pero tratar de que sea el cuerpo el que haga que vos funciones, la sensibilidad física y el cansancio mismo que hace que el cuerpo reaccione(...) Entonces para mi laburar con el equipo de “Diez de cada diez” también me da mucha seguridad a la hora de poner el cuerpo en el espacio público. Está muy zarpado porque nosotras nos miramos y (...) hay un conocimiento, hay mucho profesionalismo dentro de lo que hacemos ¿viste?, hay mucho entrenamiento de todo (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

De aquí se desprende también otro aspecto significativo de lo que sucede con la performance en el espacio público en referencia al hecho de correr la mente para dar lugar a la sensación y el sentimiento. Cuando esto ocurre en un entorno de confianza, cuidado y entrega es donde se da la transformación subjetiva, ya que podemos trabajar desde nuestras afectaciones y nuestros dolores personales, que también son colectivos. Podemos enunciarlos, habilitar una narrativa, hacerlos públicos en un entorno cuidadoso donde también es posible dar lugar a la crisis:

Si hay una que se atrapa y no puede salir, hay otra que se da cuenta y la va a acompañar (...) depende de la acción que hagas, del tiempo que vos puedas laburar en eso, y cómo lograrlo también. Cuando vos laburás temas que tienen que ver con género, vos tenés que poder lograr vos laburar con el tema, para después ponerlo en cualquier espacio (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).

Esto se vuelve vital para la transformación subjetiva de las mujeres, ya que les permite ser vulnerables pero no desde una concepción de vulnerabilidad patriarcal que niega la capacidad de existencia de las mujeres en el espacio público. Sino en el sentido en que la vulnerabilidad permite la emergencia del sentimiento, y en el colectivo se redistribuye convirtiéndose en un aspecto clave para la afectación, como una instancia más del proceso de atravesar un dolor y reconocerlo, en una y en las demás, para resignificarlo.

Como ya se ha dicho, ocupar el espacio público para mujeres y disidencias implica varios desafíos en relación a superar ciertos mandatos sociales, miedos, y condicionantes subjetivos transmitidos generacionalmente. Generar grupalidades de diverso tipo es una alternativa que las mujeres han encontrado para resistir a los embates del patriarcado y defender sus derechos e intereses. En este sentido la directora del grupo sostiene que al caminar todas juntas en la calle siente una gran potencia, una suerte de empoderamiento que hace que el cuerpo y la percepción del espacio se resignifiquen.

7.2. “Amasando-nos”, de *Caudillas del barro*

Las *Caudillas del barro* son una dupla conformada por Marisa “Tina” Núñez Caminos y Susana Zapata. Ambas residen en la ciudad de Victoria, Entre Ríos, donde trabajan y realizan su práctica artística. Se conocen desde que comenzaron sus estudios superiores en la Escuela de Artes Visuales “Raúl Trucco”, donde se titularon como Profesoras de Artes Visuales y ejercieron la docencia. En la actualidad, ambas están recientemente jubiladas. En junio de 2022 conozco su trabajo por recomendación y me contacto con ellas vía telefónica desde Mercedes, Uruguay. Les cuento sobre mi proyecto de investigación y rápidamente se muestran interesadas y predispuestas al intercambio. Luego de unas preguntas breves nos armamos un grupo de *Whatsapp* en el que fuimos dialogando acerca de la performance “Amasando-nos” que habían realizado recientemente y sobre sus procesos como dupla. Nos conocimos personalmente en enero de 2023 en un campamento nacional de artistas en la ciudad de Victoria (Entre Ríos) organizado por ellas, llamado “Sos Barro” al que fui convocada. En ese campamento se trabajó específicamente sobre la performance como práctica artística y las *Caudillas del barro* inauguraron su “Escuelita de performance”. Convivimos durante cuatro días con una veintena de artistas de todo el país y se inició una amistad que perdura hasta el presente en la que compartimos viajes, espacios de trabajo e intercambios culturales cargados de afecto. En ese momento yo estaba volviendo a vivir a Argentina, así que fue un espacio significativo que sentí como una bienvenida a mi territorio de origen.

En las entrevistas, *Las Caudillas* siempre se mostraron muy abiertas y disponibles para hablar y compartir. Como ya he resaltado, se conocen hace 30 años aproximadamente, y si bien no siempre han estado viviendo en la misma ciudad, se mantuvieron en contacto,

afianzando su amistad desde que comparten territorio. Ambas destacan que la tarea docente les ha llevado muchísimo tiempo y energía, siendo la actividad principal de su cotidianidad, sumada a la crianza y las tareas de cuidado. Sin embargo nunca han dejado de producir arte desde la cerámica y la escultura que son sus disciplinas de base. Ambas han participado de muestras y salones donde han sido premiadas y reconocidas por su trabajo y trayectoria como en el “Salón Provincial de Artes Visuales de Entre Ríos”, realizado por el Museo Provincial de Bellas Artes, “Pedro E. Martínez” en donde Mariza Núñez Caminos obtiene el primer premio en la categoría cerámica en 2022 y Susana Zapata obtiene el segundo premio en la misma categoría en 2023. Comienzan a vincularse con la performance en 2018 a partir de una necesidad de Marisa Núñez Caminos de expandir la cerámica en el cuerpo. Surge la inquietud desde el deseo de visibilizar el cuerpo como objeto y acción, implicado en la práctica artística para expandir el barro hacia otras formas que amplíen las disciplinas tradicionales:

Notaba que toda la acción desde la escultura y la cerámica era una acción con el cuerpo, era una acción performática y también expandir la cerámica, expandir la escultura me ayudó a encontrarme con mi cuerpo. Esto de poder llevar el barro al cuerpo, de poder no abarcar solamente el objeto de barro sino también mi cuerpo (Marisa Núñez Caminos, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Desde ese momento empezaron a formarse haciendo cursos, prácticas, participando de encuentros y leyendo de manera autónoma, ya con hijos mayores. Al principio era Marisa Núñez Caminos quien ensayaba performances en el patio de su casa o en su taller y Susana Zapata se encargaba del registro fotográfico. Poco a poco, a partir de lo desplegado en ese compartir, Susana Zapata fue abriéndose camino también a poner el cuerpo en la performance. Estuvieron así un año aproximadamente hasta que un 8M se animaron a ocupar la calle con una performance en la plaza de la ciudad de Victoria. Esta acción fue un momento clave para la dupla, ya que afirman haber podido accionar desde el reconocimiento de una voz propia:

La idea de la perfo surge más de Marisa donde yo empiezo a sacar fotos nada más... y bueno, incitándome ella también a que yo pueda hacerlo, pueda hacer yo también una perfo y bueno, me fui animando de a poco... y ahora me encanta, me encanta, me encanta! Es una cosa que realmente... (...) yo siempre le pongo mucho de mí a cada una de mis obras (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Muy rápidamente, y gracias al entusiasmo y a la intimidad desplegada por el vínculo amistoso, se conforman como dupla de performance. Ambas destacan reiteradas veces la importancia del vínculo y la confianza para llevar a cabo su práctica:

Nosotras nos conocemos hace mucho tiempo, eso es muy importante. Por eso te imaginarás, como decía ella (en referencia a Susana) nos conocemos desde los 16 años, sabemos lo que pensamos, nos conocemos, somos muy compinches, nos conocemos nuestras historias, nuestras fortalezas, debilidades y eso es sumamente fundamental para saber que cuando nos miramos ya sabemos lo que queremos decir o ya sabemos lo que queremos solucionar o potenciar. Eso es primordial y nos pasó eso, afortunadamente nos pasó eso (Marisa Núñez Caminos, entrevista 14 de noviembre de 2022).

En marzo de 2022 ambas asisten a la tercera edición de los campamentos artísticos coordinados por la curadora Kekena Corvalán, realizada en Chaco en el marco del Programa Patrimonio Activo, La Casa de las Culturas y el Museo de Bellas Artes René Brusau denominado “Aprender del Chacú: Cómo procurarnos artefactos comunes de memoria, abrigo y alimento”. En ese espacio de convivencia hacen una performance llamada “Abrazos urgentes” que genera mucha conmoción en los presentes. Es ahí donde un compañero las bautiza como las *Caudillas del barro*, nombre que adoptan inmediatamente al sentirse identificadas con la historia entrerriana, que defiende el federalismo en la época de la formación de la República Argentina. Toman atributos del caudillismo³³ para identificarse como guerreras y revolucionarias, defendiendo su territorio desde el trabajo y *el hacer* con el barro. El barro para ellas es político y es símbolo del territorio que es a la vez tierra, cuerpo, poesía e identidad:

Tomar el barro como territorio, el barro también es político para nosotras. Abordamos el género, bueno, el feminismo, el indigenismo, la naturaleza, la pacha, la violencia de género. Todos esas son las temáticas que abordamos a partir de nuestra obra, ya sea nuestra obra escultórica y cerámica así como performática (Marisa Núñez Caminos, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Como sostienen Celeste Medrano y Kekena Corvalán (2024), el barro para las *Caudillas* es dicha, territorio y piel, es materialidad y vitalidad. Al respecto, Corvalán escribe en un texto curatorial para una muestra de Marisa Núñez Caminos que el barro de la tierra de Victoria es “masa madre que da vida”, “un modo de seguir diciendo que somos quienes

³³ Los caudillos fueron líderes carismáticos del siglo XIX que ejercieron un liderazgo político y militar en la región entrerriana defendiendo el federalismo en los procesos de independencia de Argentina. Su poder se basaba en el control de recursos económicos, en el respaldo de sectores populares y de las fuerzas armadas.

somos” afirmando que “la unión entre el río y el suelo que lo contiene tiene una piel, y esa piel es este barro donde habitan innumerables mundos” (Corvalán 2022 citada en Medrano y Corvalán 2023). De esta manera, el barro se vuelve poética local y territorial que aloja fantasías, anécdotas, vínculos y experiencias colectivas.

Para accionar encuentran sus marcos de referencia en el feminismo, el indigenismo y la naturaleza, abordando en sus performances tópicos como la violencia de género, la diversidad sexogenérica y las discriminaciones que han sufrido a nivel personal y que observan en el contexto, haciendo política una lucha personal y a la vez colectiva. En sus declaraciones dan cuenta de lo difícil que ha sido para ellas definirse como artistas en un territorio en el que fueron desplazadas e invisibilizadas. Todo esto conjugado con una fuerte carga doméstica de mucha demanda de cuidados y sostén familiar.

Fig. 6, 7 y 8: “Amasando-nos”, performance realizada por las *Caudillas del barro*. Marcha autoconvocada. Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de Artes. CABA, 14 de octubre de 2022.



“Amasando-nos” fue presentada el 14 de octubre de 2022 en la III Jornada Nacional y I Congreso Internacional de investigación y producción Arte y Género, en la Universidad Nacional de las Artes (CABA, Argentina). Surge a partir del conocido caso de la mujer de 22

³⁴ Extraído de: https://www.instagram.com/p/Cj0N_G1gpIo/?img_index=1

años golpeada y asesinada en Irán en septiembre de 2022 en manos de la policía moral Gasht-e Ershad (o policía religiosa islámica de Irán) por el uso incorrecto del hiyab. Ellas toman esta experiencia que fue fuertemente viralizada en redes sociales y la adaptan a su práctica tomando como referencia un recurso utilizado en muchas performances de Regina José Galindo que es el cubrir el cuerpo con una tela. En la performance, las *Caudillas* embarran con barbotina dos telas y cada una se cubre con una de ellas. La tela llega hasta las rodillas cubriendo completamente cabeza y torso, borrando los rasgos identitarios. Bajo el velo se colocan primero de espaldas, luego se encuentran frente a frente, se abrazan, forcejean, se mueven hasta descubrir ese velo y emerger de él embarradas. La performance cierra con un beso en la boca.

Es importante destacar que era la primera vez que las *Caudillas del barro* viajaban a hacer una performance a CABA. Simbólicamente, para cualquier artista de provincia, visitar la capital nacional y trabajar ahí implica todo un desafío, ante todo por las características cosmopolitas que tiene la ciudad que son muy diferentes a las dinámicas de las pequeñas ciudades.

Llegamos a embarrar esa tela, ese velo, donde vibrábamos y el peso, el peso nuestro, de tenerlo encima, el temor de sentirlo o todo lo que conlleva, en estas chicas, el tener que llevarlo por una imposición ¿no? es lo que yo siento. Ese peso que nosotras sentíamos en ese velo, más allá de embarrado, hasta después descubrirlo, sacarlo, sacarnos de encima todo eso, esa sensación y llegar a darnos ese beso de no importarnos nada, nada de lo que pase a nuestro alrededor. Ser nosotras mismas. Fue... mirá me pongo hasta, me pone como la piel de gallina y me tiembla la voz porque yo lo siento (exhala fuerte) lo siento en mi cuerpo, lo siento en todo mi ser (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Los elementos simbólicos de la performance son el velo, el barro, el cuerpo cubierto, el forcejeo y el beso final. Para ellas el velo es la imposición social, es la regla externa que define la experiencia del ser mujer en una sociedad que limita y reduce esta experiencia a una desidentificación personal. El barro, como ya mencioné, es el territorio, es la forma de situar la práctica artística en un contexto determinado y hacerla propia. El cuerpo cubierto implica asumir esos roles impuestos y el forcejeo simboliza la posibilidad de subvertirlos, no sin dolor, no sin pesar, no sin complicaciones. Primero están de espaldas, el forcejeo solo es posible cuando se encuentran frente a frente. Mientras esto ocurre se van embarrando, algo de ese velo queda impreso en sus cuerpos, pero finalmente el velo cae y ellas se besan. El beso simboliza el triunfo, un momento cumbre de la performance en el que se expresa el amor

apasionado por la lucha. Las *Caudillas* son apasionadas por la vida, y eso lo transmiten en sus prácticas. El beso además es una transgresión ya que se trata de un beso entre mujeres, es una declaración de amor que se corre de las lógicas binarias heterosexuales para dar lugar a la diversidad de formas de amar, tanto en relación a los roles de género, la orientación sexual, como a las formas de pensar las prácticas afectivas.

Las *Caudillas* sostienen que a partir del momento en que hacen performance sienten mayor libertad al tomar conciencia de lo que implica un cuerpo en la calle, y de lo que puede significar y transgredir ese cuerpo, teniendo en cuenta las interseccionalidades que las conforman: ser mujer, nacer y vivir en una pequeña ciudad de Entre Ríos, ser de clase media-baja, trabajar con el barro, ser mayor de 50 años, ser madre, etc:

Y lo que yo siento, que me pasó es que siento el cuerpo como un espacio muy liberador. Si tengo que poner el cuerpo para decir algo no lo dudo, no estoy mirando si hay alguien, si viene alguien, lo que me va a decir, lo que va a pensar que vienen a ser seguramente las primeras dudas que te vienen ¿no? eso es lo que más me... y después toda la simbólica, los mensajes que vos puedes generar a través del cuerpo. No solamente el cuerpo como un campo de batalla para el arte sino el cuerpo verdadero ¿no? (...) veo en nuestros cuerpos algo más verdadero, más de territorio, como cuerpos más en lugares que no son una escena ficticia, es una escena verdadera, este es mi cuerpo, así estoy, así soy (Mariza Núñez Caminos, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Esa libertad se expresa tanto hacia adentro, como hacia afuera, generando nuevas formas de performar el género, dando lugar a la exploración, a la expresión y al deseo desde una actitud amorosa, sin limitar esta experiencia a la narrativa monogámica de la pareja. Ellas expanden la experiencia hacia otros lugares de expresión de cariño que provocan grandes incomodidades en la sociedad y que, cada vez más, es necesario revisar para dar lugar a expresiones de género y de afectos más amplias y diversas.

Yo en realidad lo que siento y pienso, lo que me pasa a mí en mi cuerpo después de cada perfo yo me siento cada vez más libre, y también quiero que cada chica, cada persona este se sienta libre de poder expresarlo, hasta esto del beso con Marisa, lo charlamos a ver si, a veces dan cosas o no. Y yo siento que no importa eso, tiene que importar lo que uno siente, y sin esperar del otro esa aceptación no?. Pero estamos en una sociedad que obviamente todo lo juzga, o reclama ciertas acciones que se pueden hacer, pero bueno, para mí no importa. Tal vez trae consecuencias (risas) (...) El beso que yo le doy a Marisa, mi hermana del alma, para mí es un beso amoroso, para nada es para horrorizarse ¿no? y que yo también pienso que por ahí la gente se horroriza de este tipo de acciones, que a mí sinceramente no me joden, al

contrario, lo siento de que es algo... una necesidad también, de que uno pueda ser amoroso con el otro. (...) Y hay en mi cuerpo, yo siento que hay muchos cambios, yo cada vez que hago una perfo me siento más libre, con ganas de hacer más (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

En referencia a su modo de trabajar desde la performance, las *Caudillas del barro* no poseen un entrenamiento sistematizado. Trabajan planificando las acciones los fines de semanas, de acuerdo a fechas claves, invitaciones específicas o en tiempos libres considerando la disponibilidad de cada una. De todas maneras, es notable el esfuerzo que hacen por generar espacios en sus agendas para experimentar y compartir. Ambas cuentan con sus talleres en sus casas donde trabajan desde la escultura y la cerámica, ese espacio también es muy importante para ellas porque es desde esa práctica que surge la necesidad de expandir el trabajo hacia la performance. Al trascender sus prácticas iniciales y poner el cuerpo en escena, se vieron entusiasmadas por la potencia del trabajo colectivo y la fuerza que cobraban sus acciones, tanto para ellas como para el entorno. De esta manera fueron tomando confianza y buscando estrategias propias de acción, considerando el vínculo de amistad como un refugio del hacer para mediar la exposición física:

Nosotras cuando tenemos que hacer una perfo hacemos un ejercicio de concentración y meditación. Antes de realizar una perfo, es como que nuestra conexión en el cuerpo, nuestras miradas... Estamos muy conectadas las dos. Yo creo que somos una, cuando hacemos una perfo juntas (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Para componer una acción trabajan desde el registro cotidiano en sus casas, asisten a clínicas, hacen consultas con especialistas y buscan permanentemente recursos que puedan ayudarlas a enriquecer su práctica. Una constante en ellas es recuperar obras de otros artistas, como referencia primera y adaptar esa referencia al barro, tiñendo toda la imagen de marrón, llenándola de la textura áspera y tosca de la arcilla. Para trabajar desde una perspectiva de género se basan en su propia experiencia como mujeres, reflexionando sobre las formas en que su género ha definido sus vidas tanto como madres, esposas y docentes. Son personas disponibles a seguir aprendiendo y están muy seguras de lo que tienen para dar, es por eso que no dudan en su objetivo:

Cada vez que nos ponemos a hacer una perfo es como mucha responsabilidad para nosotras, para lo que estamos comunicando ¿no? (...) Nosotras es como que nos ponemos tal vez en la piel del otro para poder comunicar esto que les pasa o que nos pasa a todes (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

Cuando hablan se las percibe muy atravesadas y afectadas por la experiencia. En las primeras entrevistas referidas a “Amasando-nos”, una performance realizada hacía unas dos semanas, se observaba la conmoción todavía reinante en sus cuerpos y en sus relatos:

Y hay un antes y un después de la perfo, sí yo creo que sí, me cuesta mucho a mí principalmente, por ahí me han dicho compañeras y lo tomo obviamente, porque me cuesta mucho salir de ese trance. Lo estoy trabajando, lo sigo trabajando. Yo principalmente porque lo siento, es como se me mete hasta los huesos cada vez que hago algo, y no solamente en una perfo, sino hasta en las obras que yo hago. Pongo mucho mucho de mí, las hago principalmente con todo mi amor. Hasta la perfo más dura le pongo mucho amor. Y hay una repercusión después de cada perfo, yo creo que la gente que nos ha visto y que ha estado por ahí en una perfo en vivo... sí, se siente, se siente bastante (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

8. La experiencia ciudadana en el espacio público a través de la performance

Las performances concebidas como práctica artística en Argentina y Uruguay, han tomado características específicas, al ser realizadas en el espacio público por mujeres que se identifican como feministas. Marcela Fuentes sostiene que, con la cuarta ola del feminismo, se inaugura un nuevo ciclo de movilización transfeminista y transnacional que genera una oportunidad para “cultivar resonancias que tengan en cuenta la situación de los cuerpos feminizados en las fronteras, de los cuerpos que han perdido su raigambre, de las desplazadas, las errantes” (2020: 202). Dentro de estas manifestaciones, la performance, ha sido relevante para la transformación de quienes forman parte de ella, dándole valor a diversos tipos de experiencias invisibilizadas. Es por eso que podría considerarse como una micro-movilización, que funciona como un sistema específico de representación, en un doble sentido: hacia adentro, capaz de producir un quiebre en la autopercepción del cuerpo situado, y hacia afuera, capaz de producir un efecto movilizador en los espectadores que permita desnaturalizar categorías tan arraigadas como los roles y funciones de género.

Analizaré las experiencias abordadas en este trabajo, con el propósito de descubrir y describir esas transformaciones en relación a la forma de habitar el espacio público y de performar el género, para luego reflexionar si esto impacta en las formas de ejercer la ciudadanía. Para ello comenzaré describiendo los movimientos subjetivos producidos a partir de las acciones en la performance.

Cuando hablamos de ocupar la calle desde la performance, Valeria Piriz sostiene:

El espacio público es el que yo considero como mi espacio de disputa (...), la mayoría de las cosas ciudadanas se disputan en el espacio público, y entiendo que en el espacio público, el cuerpo de una mujer es mucho más indefenso que el cuerpo de un hombre. (...) en definitiva, nuestro cuerpo en el espacio público genera otras cosas en el contexto. Entonces el habitar el espacio haciendo una performance con un grupo de mujeres también hace que una se sienta impune, que te sientas no sólo con el derecho, porque el derecho lo tenés cuando sos un peatón, una peatona y vas caminando, pero si con la fuerza, con la impunidad, lo habitás con todo el cuerpo, dejás que el cuerpo se permee también, sabes que ahí vos estás haciendo que el cuerpo signifique otra cosa, es tu herramienta de trabajo en ese momento. Y también ahí en mi caso, porque no todos los performers trabajan igual, yo no me siento en peligro. Nunca sabes qué puede pasar en el espacio público, por ahí vas caminando de noche y sentís el peligro, (...) tu cuerpo siente el peligro, se pone en alerta. El habitarlo desde la performance, tu cuerpo está en alerta, pero el peligro

*no lo percibís, o no... creo que contemplas desde la performance el que, justamente, tu cuerpo no esté en peligro (Valeria Piriz, entrevista 26 de abril de 2022).*³⁵

A partir de esta afirmación, Valeria Piriz expresa ser consciente de que ocupar el espacio público siendo mujer, implica estar más vulnerable e indefensa, y que el cuerpo femenino está expuesto a violencias específicas de género. Ella sabe cuando habla que habitamos un suelo común, que es el transfeminismo, y que ambas entendemos en general sobre las violencias específicas que sufren mujeres y cuerpos feminizados como el acoso, el abuso, la violación, entre otras. Pero también aquí aparece algo novedoso, ella sostiene que en la performance ocupando el espacio público se siente impune, su cuerpo, aunque alerta, no siente el peligro, aunque reconoce que puede estarlo. Esto es importante ya que destaca que es algo específico del accionar en la performance, que enmarca la acción en una suerte de manto de protección. También en su discurso se reconoce como sujeta de derechos, y entiende que esto es así en todos los ámbitos, pero deja entrever que en la performance ese reconocimiento se hace más presente porque su cuerpo significa una demanda en relación a un derecho no ejercido plenamente.

Susana Zapata da cuenta de que ocupar el espacio público para ella es la posibilidad de comunicar algo, de tomar la voz:

Con respecto a lo que nos pasa o a lo que me pasa por ahí a mi personalmente en la calle es muy fuerte pero... es como subirme a ese escenario y lo único que me importa es comunicar (habla en relación a la performance analizada) no importa lo que digo, lo que hago es simplemente dar a conocer, o dar a conocerme, o que conozcan, o se reconozcan algunas personas de lo que le está pasando. Por ahí es lo que a mí me pasa al realizar una perfo ¿no? (Susana Zapata, entrevista 14 de noviembre de 2022).

En este párrafo ella pone en valor la posibilidad de comunicarse con otros y de visibilizar una problemática común. A su manera, está hablando de hacer cuerpos colectivos desde la performance, entrar en contacto con ella misma, con un tema que afecta a todos. En este caso se aborda la violencia de género ejercida sobre las mujeres, como violencia que oculta e invisibiliza. Siguiendo la metáfora de la performance, ella quiere sacarse el velo que la cubre y que las demás también puedan hacerlo, y en esa acción, descubrirse de una manera nueva.

³⁵ El subrayado en todo este apartado es de mi autoría.

En la siguiente cita, se observa como el hecho de ocupar la calle de manera colectiva potencia la acción y otorga mayor sensación de confianza y seguridad:

Elijo la performance para hacer el uso de ese espacio, y por otro lado el modo subjetivo de yo mujer, cómo me siento yo en la calle habitualmente y cómo se siente hacer una performance con un montón de mujeres.... es romper con esa estructura que sucede en ese lugar. El espacio público creo que es el lugar donde se generan las disputas ¿no? es dónde se tejen las redes digamos ¿no?, donde bueno, eso que sucede y acontece hace que sucedan otras cosas. Y bueno, es el espacio discursivo que yo elijo(...). Y hacerlo en colectivo no tiene nada que ver con hacerlo sola en cualquier espacio. Los reflejos por ejemplo, nos pasó algo muy loco que fue que cuando estábamos cortando la calle siento el motor de una moto, y yo estoy en un lugar, y otra en la punta de la calle y yo estoy así (se acurruca) y siento el motor de la moto que era de esta calle (señala su lado izquierdo) osea estábamos cortando así, y los autos acá y acostadas en el piso, en la calle. Y de repente sentí (hace ruido de motor) y hago (hace ruido de levantarse bruscamente) antes de tiempo, nosotros contábamos hasta diez y nos sentábamos. Y yo siento el motor y pensé, es horrible lo que voy a decir, pero pensé: este nos pasa por arriba y hice así (seña de flexionar las piernas para levantarse) y cuando hago así, la que estaba en la punta enrolla los pies para poder sentarse, porque era, claro, esa cosa que te digo yo que nos percibimos, y yo cuando hago así, es automático, todas lo hacen y la que está en la punta hace así para sentarse y el tipo pasa. Si no hubiese encogido los pies, ¡el tipo le hubiese pasado por arriba los pies! Y después yo me entero de esto ¿no? porque yo me siento y sentí que todas me estaban diciendo “nos levantamos antes Vale” y ahí seguí pum, seguí con lo que venía y cuando terminamos de hacer la performance ella viene y me dice: “Vale, no puedo creer lo que pasó, porque fué increíble, osea vos te levantaste en el momento justo porque el tipo me pasaba por arriba” y yo le dije que yo sentí el motor de la moto, no lo podía ver, pero sentí el señalero³⁶ (Valeria Piriz, entrevista 6 de agosto de 2022).

La riqueza de esta anécdota reside en el valor de lo colectivo como modo de accionar. Valeria Piriz destaca que hacer una performance en el espacio público con un montón de mujeres es romper con la estructura de un lugar, es tejer redes para permitir que emerja algo nuevo en relación a la percepción del cuerpo propio y del cuerpo colectivo. Esa percepción sirve como protección contra las violencias ejercidas en el espacio público, funciona como una red transmisora de intuiciones en beneficio del cuidado mutuo.

En las declaraciones de Marisa Núñez Caminos se repiten sensaciones similares, ligadas a la seguridad, a la confianza, al reconocimiento del cuerpo propio, a la importancia del poder decir. Pero además, ella habla de su experiencia transformadora en la performance

³⁶ Señalero en Uruguay es lo que en Argentina se conoce como luz de guiño.

con una analogía que atribuye a algún relato de pueblos indígenas vinculado a la quema de piezas de cerámica:

Lo que me aporta a mí la performance me aporta seguridad, me aporta vida, me hace sentir un cuerpo vivo en el arte, me hace sentir que mi cuerpo es mucho más importante que cualquier objeto artístico que guarde en un taller. Que mi cuerpo haya pasado por todas esas experiencias para decir cosas y que por suerte haya quedado algún registro. Y lo que de la perfo te queda es ese ensayo digamos, son como ensayos que el cuerpo realiza de sensaciones de impacto siempre. ¿Sabes a qué es lo que me hace acordar? siempre después una perfo es como después de una cocción de una de una pieza de cerámica en el horno. Viste que la pieza de cerámica en el horno... los pueblos originarios decían que la pieza entra cruda al horno que el horno significa la vida y tiene que salir a pesar de los dolores a pesar de las tragedias de las tristezas tiene que salir fortalecida o sea tiene que salir cocida es dura y entera y no rota ni reventada, del horno tiene que salir, yo creo que, bueno que el cuerpo en la perfo es eso: entra el cuerpo en un trance como si entrara al horno. Vamos a entrar al horno de barro que ahí empezará la cocción, como que el fuego empezará a hacer lo suyo de tal manera que la transferencia de esa experiencia te va a quedar para siempre (Marisa Núñez Caminos, entrevista 6 de abril de 2023).

En estas palabras la artista da cuenta de las transformaciones significativas que se producen a nivel subjetivo en la performance. Al compararlas con el relato del horno, ella habla de la ritualidad de la performance como una acción que denota la eficacia simbólica del ritual y su capacidad de afectación, para reconocer su existencia y la importancia de la misma en una acción que connota la idea ancestral de las chamanas sanadoras (Fogelman, 2023 b:135), no de manera romantizada, no exenta de dolor y sufrimiento, pero abriendo espacio a una existencia posible a pesar de ese dolor, para emerger fortalecida a la vida. Aquí las relaciones entre performance, ancestralidad y vida cotidiana, dan cuenta de que tales categorías funcionan como una ontología de afectaciones mutuas en las que la performance como ritual afecta las vidas posibles por fuera de la acción desde un vínculo con el saber decolonial.

Las tres entrevistadas afirman de una manera u otra que el sentimiento interno de quienes practican la performance en el espacio público suele ser de potencia, empoderamiento, confianza y entrega que se refuerza en el accionar colectivo. De esta manera se crean y fortalecen modos de vinculación solidaria en el que se expresan formas de cuidado, como caja de herramientas a tener en cuenta para prevenir las consecuencias de las intervenciones ajenas, entrenamientos para sentir el cuerpo de la otra, rituales para concentrar

la energía grupalmente, para cuidar la acción, invocaciones de presencia en tiempo y espacio. Cuando las mujeres son protagonistas de la acción, tomando el espacio público, creando y articulando un orden simbólico que da cuenta de sus realidades invisibilizadas y relegadas, valoran y problematizan cuestiones acerca del deseo y la sexualidad, las pasiones, ambiciones, visiones políticas, etc. Por tanto, es posible para ellas, experimentar diferentes formas de ser y existir, aunque sea por un momento breve. Esto es independiente a las fronteras nacionales, por lo que la experiencia da cuenta de un gran territorio que pre existe y resiste las investiduras coloniales y modernas.

Si, como sostiene Díaz (2020), la performance es un hito en la vida de una persona o grupo, produce una transformación, es decir que hay un antes y un después de la experiencia. Con todo lo expuesto puedo sostener que a través de la participación, tanto en el proceso de realización, el entrenamiento previo, las definiciones estéticas y conceptuales, las mujeres que activan la performance en el espacio público, atraviesan un cambio subjetivo que se traslada a una afectación colectiva en relación a su forma de ejercer la ciudadanía y de performar sus roles de género. Este hecho impacta en sus vidas cotidianas, explorando nuevas formas de apropiarse del espacio público como derecho ciudadano, de tomar la voz en beneficio de dar a conocer sus realidades invisibilizadas, de transformar sus vulnerabilidades personales, en reclamos políticos, y de encontrar en lo colectivo la fuerza y el eco para que esto sea posible.

Al principio de este apartado, he sostenido que la performance es un sistema específico de representación en el que se dan dos tipos de transformaciones, he intentado hasta aquí describir los cambios internos, ahora trataré de pensar lo que se genera hacia afuera, en beneficio de aproximarnos al análisis del ejercicio de ciudadanía.

Las formas particulares de poner el cuerpo en la performance permiten que las mujeres hayan conseguido visibilizarse en su complejidad, trayendo algo de sus prácticas cotidianas y privadas al espacio público. Los rituales, las rondas de cuidado, la afectividad como motor de la grupalidad, son lógicas que no predominan en el mundo androcéntrico y quizás tienen más que ver con una construcción decolonial del saber, en el que acción y política se conjugan en prácticas de cuidado mutuo, en compartir espacios que se corran de la lógica productiva o exitista, en valorar el abrazo como modo de contención, en dar lugar a la emoción, a la vivencia interna, al dolor, al trauma y también a la alegría, al festejo, a la danza, al contacto estrecho entre cuerpos. Al respecto Díaz propone que “Performar tiende una

tensión entre intensidades colectivas, una incógnita común que pone en vibración fibras sensibles no percibidas aún, es una conmoción aberrante en medio de la quietud domesticadora de la colonialidad” (2020). Por eso las performances producen a(fe)cciones que intervienen como un cuestionamiento colectivo que activa los modos de percepción, de entendimiento y valoración de una memoria singular de resistencia.

A través de esta investigación y mi propia afectación en este proceso, he podido apreciar que la performance contribuye a la autonomía y la soberanía de quienes la practican. Estas experiencias producen una energía que funciona como una batería para alimentar los tiempos difíciles. Al experimentar un cambio en las configuraciones corporales a través de las sensaciones ligadas al ser escuchades, sentirse visibles, fuertes, valientes, antes mencionadas, quienes participan emergen desde su propia voz, para ocupar los espacios públicos y valorar sus reclamos específicos actuando “a favor del debilitamiento de las normas que regulan el campo de la familia, la intimidad y sexualidad y de las otras grandes instituciones sociales modernas” (Guzmán, 2002: 18). Por otra parte, la performance aporta mucho en relación a la creación de otros modos de conocer y crear conocimiento a través de la experiencia corporal. Esto puede ser de gran utilidad a la hora de pensar estrategias políticas para crear regímenes de ciudadanía, ya que, a partir de estas acciones se propone desnaturalizar las conductas aprendidas y disolver los patrones habituales de comportamiento para experimentar nuevas formas de subjetividades libres de prejuicios.

Por otra parte, podemos reflexionar sobre el modo en que la vulnerabilidad se redistribuye en la performance, al transformarse en foco de resistencia cívica desde el accionar colectivo. Como ya he mencionado, los cuerpos que se presentan en el espacio público se implican y afectan mutuamente, de esta manera afirmamos que estamos constituidos en una sociabilidad que nos excede y determina nuestra exposición y nuestra precariedad. Las artistas entrevistadas afirman conocer sus derechos cívicos a la hora de ocupar la calle, pero sentir algo diferente respecto al agenciamiento de ese derecho en el momento de la performance. A mi parecer, aquí se integran las formas en que dependemos de las instituciones políticas y sociales para persistir, abriendo la posibilidad a experimentar este conocimiento desde una corporeidad colectiva que resiste a la precariedad. Esta resistencia se da desde un estado de vulnerabilidad que genera un cuerpo político sensible a lo que acontece en el espacio público intentando, al menos, esbozar un reclamo frente a la necesidad de una *vida más vivible* (Butler, 2017: 185).

Hacer performance en la calle, entonces se puede considerar como un principio de ciudadanía activa que resignifique las dimensiones sociales y culturales situadas. Line Bareiro sostiene que las expresiones y acciones de ciudadanía preceden el reconocimiento de la misma como derecho (1997:3), por ello, al cambiar las dinámicas en las que se expresa la ciudadanía, es posible generar cambios políticos de redistribución del poder, en beneficio de una mayor representatividad de la participación social. Ocupar el espacio público, generando un reclamo propio, es un intento de buscar soluciones para las limitaciones de accesibilidad y el silenciamiento que sufren mujeres y disidencias. Ocupar el espacio público a gran escala, ha permitido que gran parte de las poblaciones relegadas hayan podido avanzar en derechos y reclamos y se han abierto camino a la participación política. En el presente contexto diverso y cambiante, esto podría seguir siendo posible a través de los micro-movimientos que produce la performance, problematizando y buscando alternativas de resistencia comunal para exigir lugar en este mundo para pocos.

La ciudadanía se ejerce de diferentes maneras y no sólo depende de las condiciones estructurales de un territorio político, sino también del tipo de estrategias que les ciudadanes logren desplegar. Estas estrategias comunes al feminismo que sobrevuelan fronteras, conforman procesos de politización que podrían aportar elementos creativos para construir nuevos regímenes de ciudadanía posibles, en los que se ejerzan los derechos, entendidos, no como principios abstractos, sino como herramientas para la acción. Analizar las performances como elementos constitutivos para crear regímenes de ciudadanía, permite subvertir las formas en que se estructura el poder, aunque sea por un momento, y de esta manera imaginar nuevas formas posibles a partir de “prácticas disruptivas y estratégicas de los actores para disputar su situación en las tramas estructurales e institucionales y para negociar sus derechos con el Estado y otros actores” (Argüello Pazmiño, 2019: 497). De esta manera, podemos comprender los modos de articulación de las relaciones sociales que permanecen en tensión entre dinámicas estructurales y agenciales y valorar el ejercicio de ciudadanía, como práctica activa que produce efectos reales y concretos que habilitarán una renovación de confianza con la política, hecho tan necesario en el presente.

Si tanto en Uruguay como en Argentina, se experimenta una restricción de derechos cívicos, que inciden fuertemente en la vida de mujeres y disidencias, la transgresión que se produce en la performance, ligada a las performatividades del género y a las sensaciones internas ya descritas y sus efectos en la vida cotidiana, pueden funcionar como insumos que contribuyen al proceso de politización, generando múltiples formas de experimentar los

derechos en la vida cotidiana. Es real que los Estados intervienen y reproducen en las relaciones de género a través de sus instituciones, pero las instituciones son modificadas por los sujetos que en ellas interfieren. En ese doble juego, la performance otra vez viene a mostrar nuevas formas de existencia, más ligadas a una posibilidad de tomar la voz y entender la propia existencia como una existencia política.

Para pensar una ciudadanía posible, propongo retomar la idea de Chantal Mouffe (2001) e imaginar nuevas formas que no estén basadas en la diferencia sexual, en la concepción dimórfica del género, en la discriminación racial, o en una concepción única de mujer. Considero, a partir de las experiencias aquí analizadas, que ya se está reformulando la gramática misma de la ciudadanía que permite expresar realidades concretas, en las que se refleja la diversidad de corporeidades que se han habilitado desde el movimiento transfeminista. Una diversidad de formas, pieles, afectos, deseos que no se excluyen mutuamente sino que bregan por existir, cada una desde sus situaciones específicas. Falta mucho camino por recorrer, es necesario amigarse con la política para articular los reclamos en acciones concretas, posibles de ser gestionadas, en vísperas de construir una identidad política colectiva y una democracia radical. Renovar los compromisos cívicos, desde una concepción decolonial y abrirse a la pluralidad de formas de ser y estar en el mundo es urgente. Para ello primero hay que reconocer esas diversidades, como formas posibles con la misma relevancia que las vigentes y generar alianzas. Se trata de que estos regímenes de ciudadanía que se vienen formando a contrapelo del *estatus quo* se consoliden.

Para ello, pensar desde la conciencia diferencial que propone Chela Sandoval puede resultar significativo ya que la performance es una forma de generar un tipo de conciencia diferencial, asociada a una forma antepredicativa de generar conocimiento desde el cuerpo. Se trata de decir con el cuerpo, decir desde la metáfora, decir desde el gesto, decir desde la emoción, desde la sensación, desde la intuición lo que todavía no se puede estructurar como un enunciado concreto, lo que todavía no se puede conceptualizar, que está en relación con todo lo que vengo exponiendo en la primera parte de este apartado y del anterior. La performance sería ese vacío desde el cuál emerger, ese horno³⁷ desde el cual nos transformamos, saliendo de las lógicas del ego, del pensamiento dicotómico para entrar en ese enamoramiento del que habla Sandoval (2015). Para entrar en el universo de la utopía, del deseo como punto de escape, de fuga de lo conocido, que nos hace proyectar un lugar otro

³⁷ El horno hace referencia al enunciado de Marisa Núñez Caminos expresado en el punto 6.2.

que existe en el accionar mismo, re-creando a quienes accionan. Queda claro en las experiencias citadas, que a través de la performance se generan fuertes vínculos interpersonales que pueden funcionar como alianzas decolonizadoras y globales, pero a la vez situadas en cada territorio. Permitiendo emerger identidades que se identifiquen con sus vidas, con sus derechos y con el compromiso de sostenerlas, creando formas de organización política basada en la *física del amor* (Sandoval, 2015: 304). Valorando las formas de relacionamiento colectivo, de cuidado, afecto, sostén, en los que la intuición, el ritual, la escucha atenta, serían puntos de partida para generar una *ciudadanía guerrera* que proponga alianzas para una comunidad política imaginada, que poco a poco vaya desplazando la imposición del sistema colonial (y heterossexual) del género, las lógicas patriarcales de la jerarquía y las lógicas modernas de la razón.

9. Reflexiones finales

Para darle un cierre provisorio pero necesario a este texto, me gustaría traer las reflexiones sobre el término *nostredad*³⁸ vinculadas al término feminista de *acuerpar*³⁹ para proponer a partir de esta experiencia una ventanita más que nos traiga luz y abrigo en estos tiempos difíciles para el transfeminismo y la sociedad en general.

Al tomar la performance como modo de conocimiento, como una epistemología que se produce desde el hacer, la considero desde su potencial transformador para *hacer* cuerpos colectivos. He insistido en el carácter situado de las experiencias aquí analizadas ya que, a través de ellas, sus gestos, afectos y relaciones múltiples que se despliegan entre personas, territorios y prácticas artísticas, se generan corporeidades que sacuden las concepciones binarias del género materializadas en los cuerpos, junto con otras concepciones actuales como la de productividad. A partir del concepto de *acuerparnos* se puede valorar el modo en que el cuerpo deja de ser un sustantivo para volverse verbo, acto, gesto que nos permite “situarnos desde y entre cuerpos que afectan y son afectados, entre gestos de un hacer que son también un escuchar, que producen y son producidos” (Bardet, 2018: 26) considerando el tejido colectivo que emerge de la acción misma para darle lugar al surgimiento de otras poéticas.

Creo que es necesario reflexionar sobre el modo en que se construyen esos tejidos, esos cuerpos colectivos, a partir de relaciones con la *nostredad*, es decir, relaciones basadas en una experiencia común frente al dolor, la ira, la tristeza, el miedo, la inseguridad, la vergüenza, el vacío, que permita encontrar eco para la construcción de un *estar siendo* que no nos deje estancades en el individualismo, que nos permita integrar un espacio de definición y discusión posible para garantizar la posibilidad real de existencia digna, volviendo a la base primera de la defensa de la vida, de la identidad elegida, para discutir la construcción social.

Me emociona saber que son muchas y múltiples las propuestas que empiezan a situarse desde el afecto en un sentido doble, el de afectividad y de afectación, dándole lugar a la emoción, la acción como generadoras de gerundios provisorios, de espacios liminares para valorar otras formas de vida posible. En este trabajo he querido, como tantas otras colegas,

³⁸ *Nostredad* es un término propuesto por Marlene Wayar en el marco del desarrollo de la teoría travesti trans latinoamericana. Ver desarrollo del término en el punto 4.2 de este trabajo.

³⁹ *Acuerpar* es un término forjado al calor de las últimas marchas, asambleas y paros de mujeres (Bardet, 2018: 25).

abrir una ventana que nos muestre un horizonte posible, un paisaje aún en construcción, que podamos habitar en relación a la performance como práctica artística situada. Como práctica que se aborda desde la experiencia colectiva, en el espacio público.

Insisto en esta práctica en el espacio público como posibilidad de enunciación que nos habilite otra experiencia ciudadana posible, ya que, como ha quedado demostrado en esta investigación, a través de la acción metafórica que interpela desde el cuerpo, el cuerpo mismo es testigo y da un testimonio de las violencias que lo atraviesan como ciudadanes. A su vez, el cuerpo afecta a otros y se deja afectar en la acción colectiva y en la socialización misma, generando identificaciones múltiples que se despliegan en un arcoiris de posibilidades para pensar una democracia radical, es decir, una democracia que no niegue la diferencia, que habilite la discusión y el disenso para construir desde ahí una sociedad posible. Creo que la exposición a través de la performance, al ser mediada por el hecho artístico y por el entrenamiento, permite generar espacios seguros para construir un relato propio que al abrirse a otros, se diversifica y se vuelve plural y colectivo. Estos relatos se construyen en la acción misma, en relación con el espacio público, pero también en el compartir previo, y se resignifican en el recuerdo o a través del registro de las acciones, continuando como ecos que se expanden y difunden en la sociedad.

Al trabajar el cuerpo en presencia, en un “aquí y ahora”, se valora un modo de autoconocimiento y de conocimiento grupal en el que la emoción, la sensación, lo que se hace, el tono y la disponibilidad corporal, valen más que las palabras. Esto habilita otra forma de conocimiento situado, que se corre de la lógica dominante moderna, para dar lugar a la emocionalidad, la vulnerabilidad, la intensidad, la confianza y el cuidado mutuo provocando afectaciones ante predicativas que pueden ayudarnos a pensar. De aquí que estas características que en la sociedad patriarcal, han significado un problema para el acceso de las mujeres al espacio público, a través de la performance, se configuran elementos potentes para generar una conciencia diferencial, para pensar una *ciudadanía guerrera* en la que la sensación de reconocimiento y de derecho propio y plural pueda ser un motor para romper con las barreras del miedo a ocupar la calle para reclamar vidas dignas y vivibles.

Este trabajo me ha permitido ver que cuando un colectivo feminista se organiza, las jerarquías y roles también varían y se diferencian de las lógicas heterocisnormativas. Y eso también es algo de lo cual se puede aprender, ya que se tienen en cuenta cuestiones tan simples y complejas para la actualidad, como lo son el registro de un cuerpo disponible y

saludable, de poder identificar cuando uno puede y cuando no puede en cada caso. Desarrollar la atención somática que permita poder detenerse para situarse en el momento presente y abrir la posibilidad a la danza de roles, confiando en que los cuerpos no son cápsulas aisladas sino que funcionan como cuerpos colectivos, rompiendo con la lógica jerárquica y la demanda productiva, permitiéndonos construirnos a nosotres mismas desde el arte y construirnos colectivamente desde nuestras diferencias.

Volviendo a la posibilidad de enunciación a partir de la metáfora, hemos podido ver que la performance y sus elementos simbólicos son una forma de hablar en un lenguaje inventado pero común. Es una forma de grito colectivo, una fuente de valor, una ofrenda para la pregunta sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Las performances aquí citadas habilitan una voz propia, que está por fuera de las obligaciones cotidianas de la crianza y el trabajo, pero en las que estas tareas se hacen presentes y se resignifican. Al encontrar estas mujeres un reconocimiento social por fuera de estos roles asignados, también se produce un corrimiento de los mandatos y roles de género, ya que se permiten responder a un deseo propio, prepararse para ellas, besarse, abrazarse, vestirse y maquillarse por fuera de la mirada masculina. El deseo está puesto en sí mismas y en la acción, se despliega el juego con sus propias reglas, la infancia se hace presente para que el juego sea tomado con toda seriedad como algo que no depende del juicio ajeno.

Por último, y sin cerrar las ideas más que provisoriamente, me gustaría valorar que la performance en estas experiencias ha permitido identificaciones fuertes con los territorios de origen, con su historia, con los territorios habitados. Hecho que da un nuevo sentido de identidad política cargado de un fuerte compromiso con el discurso y la posición asumida. Esto nos habla de la responsabilidad y el compromiso ciudadano hacia un bien común mayor, que es compartir y resonar en colectivo, desde la entrega y no desde la confrontación mezquina de “tener razón”. El cuerpo en la performance significa una demanda en relación a un derecho no ejercido plenamente. Cuando el cuerpo se dispone, dice qué le pasa, se abre desde un lugar sensible, no desde un discurso de “la verdad”. Entiendo que es muy pretencioso afirmar que desde la performance puedan surgir ideas solventes para elaborar teorías acerca de la democracia, pero sí sostengo que funciona como un germen de reconocimiento situado, colectivo y plural podría permitirnos abrir la discusión desde la percepción de nuestra situación presente, y también reconociendo la de otras, ya que, si conocemos a partir del cuerpo y no de la primacía del relato, habilitamos otro tipo de

intercambio que quizás nos pueda correr de la estrategia política del querer ganar, para hacernos entrar en una convivencia posible en la que quepamos todes.

Después de todo, *acuerparnos* desde la *nostredad* además de hacer cuerpos colectivos y diversos, nos convoca, nos incluye, nos invita a sumarnos a la experiencia de un transfeminismo para generar *ciudadanías guerreras* a través de la performance.

Bibliografía

- Arguello Pazmiño, S. (2019). *De la politización a los regímenes de ciudadanía. Ajustes analíticos para estudiar las disputas por los derechos sexuales*. Estudios Sociológicos Vol. 37, N° 110 (mayo-agosto de 2019), pp. 489-504.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26798676>
- Artishock: Revista de arte contemporáneo (2016, 03 de marzo). *Gina Pane: Intersecciones*.
<https://artishockrevista.com/2016/03/03/gina-pane-intersecciones/>
- Ballesteros, G. (2010). Conocer en la acción y el intercambio. La investigación: acción participativa. En Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F., Ríos Everardo, M (comps.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales*. (pp. 197-216). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bardet, M. (2018). *Saberes gestuales*. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason 60, 201. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1206>
- Bareiro, L. (1997). Construcción femenina de la ciudadanía. En *Ciudadanas: una memoria inconstante*. Bareiro, L y Soto, C. Edts. Caracas, CDE Nueva Sociedad.
- Bareiro, L. y otras (2013). *La ciudadanía de las mujeres en las democracias de las Américas*. Comisión Interamericana de Mujeres, OEA/Ser.L/II.6.12.
- Batthyány, K. y Cabrera, M. (2011). *Metodología de investigación en Ciencias Sociales: Apuntes para un curso inicial*. Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR).
- Bartra, E. (2010). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F., Ríos Everardo, M (comps.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales*. (pp. 67-78). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

- Butler, J (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Perez Viejo, M. J. (Trad). Paidós.
- Castañeda Salgado, M. P. (2010). Etnografía Feminista. En N. Blazquez Graf, F. Flores Palacios y M. Ríos Everardo (Comp), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 217-238). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.
- Citro, S. (2004) *La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico*. VII Congreso Argentino de Antropología Social. Córdoba, Argentina.
- Citro, S. (2016) Taller de performance-investigación: Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos. En A. Reyes Suárez, J. I. Piovani y E. Potaschner (Coords.) *La investigación social y su práctica: Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las ciencias sociales* (p. 271-306). Teseo; CLACSO.
- Citro, S.; Podhjcjer, A.; Roa, L.; y Rodríguez, M. (2020) *Investigar desde la performance: Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performativas participativas*. *Antropología experimental*, nº 20, Texto 2: 13-24. Universidad de Jaen. <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v20.02>
- Citro, S. y Rodriguez, M. (2020). *Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performativos. Movilización de saberes encarnados en la universidad*. *Ciencias Sociales y Educación*, 9 (17), 23-56. <https://doi.org/10.22395/csye.v9n17a2>.
- Citro, S. (2023). *Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista*. *Horizontes Antropológicos*, 29(65), 131-154. <https://journals.openedition.org/horizontes/8416>
- Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. CEDAW (1979). Naciones Unidas. Derechos Humanos. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-elimination-all-forms-discrimination-against-women>
- Cornejo, M., Cruz, M. A., Reyes, M.J. (2012). *Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a*. *Cinta moebio* 45: 253-274.
- Csordas, T. (1993) *Somatic Modes of Attention*. *Cultural Anthropology*, 8 (2), pp.135-156.

- Dammert, L. (2007) Entre el temor difuso y la realidad de la victimización femenina en América Latina. En: *Ciudades para convivir: sin violencias hacia las mujeres*. Falú, A. & Segovia, O. (eds). Ediciones Sur: Santiago de Chile. pgs: 89-113.
- Declaración Universal de Derechos Humanos (1948). Organización de las Naciones Unidas, Asamblea General en su resolución 217 A (III).
- Díaz, S. (2020). *Performar es descolonizar. Ensayo de una epistemología corporante*. Mundo Performance.
<https://mundoperformance.net/2020/11/05/performar-es-descolonizar-ensayo-de-una-epistemologia-corporante/>
- Di Marco, G. (2011). *El pueblo feminista: Movimientos sociales y lucha de las mujeres en torno a la ciudadanía*. Biblos.
- Falú, A. (2011). *Restricciones ciudadanas: las violencias de género en el espacio público*. Agencia Española de Cooperación Internacional; Pensamiento Iberoamericano; 9; 2-2011; 127-146.
- Fogelman, P. (2023 a). *Fuego violeta, fuego verde y el marrón de la 'Acción Volcán': Una performance decolonial de ARDA colectiva artivista feminista* (Buenos Aires, 8M 2019). *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, 23(35), 34–62.
<https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4135>.
- Fogelman, P. (2023 b). *El artivismo transfeminista anticlerical en Buenos Aires: ARDA y sus apropiaciones simbólicas del fuego*. Meridional. *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (20), 111–160. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2023.70104>.
- Fraser, N. (1999). *Repensando la esfera pública: Una contribución a la crítica de la Democracia actualmente existente*. Ecuador Debate, 46, 139-174.
<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream>.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Furtado V. y Grabino, V. (2018) *Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur*. *Revista Observatorio Latinoamericano y caribeño*. Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe N°2 pp. 18-38.

- Gelroth, E. (2022) *La performance como espacio de resistencia que habilita nuevas experiencias ciudadanas*. En Actas de *In[ter]disciplinadas* Jornadas de Estudios Feministas. CEIFEM. Octubre 2022. Salto, Uruguay. (p 41-42). Disponible en <https://www.ceifem.ei.udelar.edu.uy/memorias-y-libro-de-resumenes-de-interdisciplinadas-2022/>
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós.
- Guzmán, V. (2002). *Las relaciones de género en el mundo global*. Serie Mujer y Desarrollo N°38. CEPAL.
- Glusberg, J. (1986). *El Arte de la Performance*. Buenos Aires, Argentina: Gaglianone ed.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harcourt, W. y Escobar, A. (2002). *Mujeres y Políticas de Lugar*. En Seminario PRIGEPP Globalización. Recuperado del Programa Regional de Formación en Género y Políticas Públicas (PRIGEPP). <http://prigepp.org>
- Jelin, E. (1996). *Las mujeres y la cultura ciudadana en América Latina*. CONICET.
- Jones, A (2011). Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En Taylor, D y Fuentes, M (edits). *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica. Pgs 123-186.
- Laub, C (2007). Violencia urbana, violencia de género y políticas de seguridad ciudadana. En: *Ciudades para convivir: sin violencias hacia las mujeres*. Falú, A. & Segovia, O. (edits). Ediciones Sur: Santiago de Chile. pgs: 67-88.
- Lugones, M. (s.f.) *Colonialidad y género: Hacia un feminismo decolonial*. Trad PJ DiPietro.
- Marchan Fiz, S. (1994). Cap. 1 Arte de comportamiento y Body Art. Sección IV: El arte objetual y su “inversión”. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad “Posmoderna”*. Akal ediciones, Madrid. pgs: 235-248.
- Medrano, C. y Corvalán, K. (2024). *Grasa y Barro: arte-factos-efectos cosmopolíticos de alimentos, memorias y abrigos*. Revista Del prudente Saber y el máximo posible de Sabor. (en prensa).

- Moraga, Ch. (1988) Introducción: En el sueño, siempre se me recibe en el río. En: *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Moraga, Ch. y Castillo, A. (Edts). Ismo: San Francisco.
- Morales, M. V. y Quintana, M. M. (2022). *Legado, amistad y performatividad: Un análisis de los vínculos entre los activismos de derechos humanos y sexogénicos en la Argentina de posdictadura*. Universidad Nacional del Comahue. Facultad de Humanidades; Revista de Historia; 23; 12-2022; 115-139.
- Morey, P. (2007). Violencia de género: hacia una comprensión global. En: *Ciudades para convivir: sin violencias hacia las mujeres*. Falú, A. & Segovia, O. (edits). Ediciones Sur: Santiago de Chile. pgs: 23-40.
- Mouffe, Ch. (2001). Feminismo, ciudadanía y política democrática radical. En: *Ciudadanía y feminismo*. Lamas, M (comp). Debate Feminista. IFE y UNIFEM: México DF.
- Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- OEA (1994). Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Belém do Pará).
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2451/10.pdf>
- Peral Rabasa, F. J. (2017). *Cuerpo, cognición y experiencia: embodiment, un cambio de paradigmas*. Dimensión Antropológica, Año 24, Vol. 69.
- Planella, J. (2006). *Corpografías: dar la palabra al cuerpo*. Organicidades; Nodo de arte. Artnodes N° 6. UOC. pp 13-23 [Fecha de consulta: 16/07/2024].
<<http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf>> ISSN 1695-5951.
- Polti, V. (2021). *Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: Lastesis y sus resonancias sono-corpo-políticas*. Revista de estudios curatoriales 8 / 13. ISSN 2314-2022
- Polti, V. (2022). “Y el miedo...? Que arda!”: performatividad sonora en artivismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA. Revista transcultural de música, Trans 26. SIBE.
- Polti, V. (2023). *Archivos colaborativos y escuchas performativas transfeministas: El Banco de sonidos #Vivas*. Revista ANPHLAC, 6(1), 45-62.
<https://revista.anphlac.org/anphlac/article/view/4129>

- Puglisi, R. (2019). *Etnografía y participación corporal. Contribuciones metodológicas para el trabajo de campo*. Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social 17(9), 30-35. ISSN 1853-6190.
- Quintana, M. M. (2022) *Arte, afecto y concepto en la teoría travesti-trans latinoamericana de Marlene Wayar*; Universidad Nacional de Tres de Febrero. Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”. Centro Interdisciplinario de Estudios y Políticas de Género; El lugar sin límites; 4; 7; 11-2022; 100-121.
- Ray Veiro (2022 a). *Gustavo Solar: En el futuro sociedades enteras harán performance*. Hipermedia Magazine.
<https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/cuerpos-contra-cuerpos/gustavo-solar-en-el-futuro-sociedades-enteras-haran-performance/>
- Ray Veiro (2022 b). *Kiyo Gutiérrez: la performance es una matrix*. Hipermedia Magazine.
<https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/cuerpos-contra-cuerpos/kiyo-gutierrez-artista-performance-ray-veiro/>
- Rockwell, E. (1986). *La relevancia de la etnografía para la transformación de la escuela*. Tercer Seminario Nacional de Investigación en Educación, Bogotá.
- Sandoval, Ch. (2015). *Metodología de la emancipación*. Universidad Nacional Autónoma de México: México D.F.
- Schechner, R. (2000) *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. (trad) M. Ana Diz. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Soto Rodriguez, N. (2015) *El performance art bajo la lupa: entre la institución y el espacio público*. Revista de ICP N° III. pp. 199-210.
- Szurmuk, M. y Mckee. Irwin R. (2009). *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- Taylor, D. (2005) *Hacia una definición de performance*. *Teatro y performance*. Picadero N° 15, Instituto Nacional del Teatro.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011) *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2012). *PERFORMANCE*. Asunto impreso.

- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática de las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.
- Vidal, Y. (2020). Artivismo feminista: aproximación en tres casos del 8 de Marzo en Uruguay. *Telefondo/ 31* [49-65]. <https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8261>
- Yuval-Davis, N. (1996). *Mujeres, ciudadanía y diferencia*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Wayar, M. (2019) *Diccionario Travesti, de la T a la T*. Buenos Aires: Paidós.
- Wayar, M. (2021) *Travesti/ una teoría lo suficientemente buena*. CABA: Muchas Nueces.
- Zapata, L. y Genovesi, M. (2013) Jeanne Favret- Saada: “ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, núm. 23, Universidad Nacional de Misiones. pp. 49-67.