

# Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista

## Performance-research strategies between anthropology, art and feminist activism

Silvia Citro<sup>I,II</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

[scitro\\_ar@yahoo.com.ar](mailto:scitro_ar@yahoo.com.ar)

<sup>I</sup> Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires, Argentina

<sup>II</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Buenos Aires,  
Argentina

## Resumen

Nuestro objetivo es analizar una serie de estrategias metodológicas basadas en la performance, elaboradas entre 2016-2017 por un grupo coordinado por la autora. Estas estrategias transdisciplinarias fueron diseñadas para investigar colectivamente experiencias de violencias vividas principalmente por mujeres y, desde estas genealogías, activar potencias micropolíticas de re-existencia. Especialmente, focalizamos en cómo estas metodologías se inspiraron en nuestros registros sobre las expresiones performáticas y los relatos de las activistas feministas en torno a las Marchas del Ni Una Menos contra la violencia de género, iniciadas en 2015 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Destacamos las principales contribuciones epistemológicas y políticas de estas metodologías experimentales desplegadas en un territorio aún heterodoxo, en el que la investigación antropológica se entrecruza con la creación artística y el activismo político. Así, intentamos ampliar nuestros modos de conocimiento y compromiso activo con los debates y las disputas de los contextos sociales en los que participamos.

**Palabras clave:** mujeres; violencias; re-existencia; performance.

## Abstract

Our objective is to analyze a series of methodological strategies based on performance, developed between 2016-2017 by a group coordinated by the author. These transdisciplinary strategies were elaborated to collectively research violent experiences lived mainly by women and, from these genealogies, activate micropolitical powers of re-existence. In particular, we focus on how these methodologies were inspired by our records of performative expressions and stories of feminist activists around the Ni Una Menos movement against gender violence, which began in 2015 in the Buenos Aires city, Argentina. We highlight the main epistemological and political contributions of these experimental methodologies unfolded in a still heterodox territory, in which anthropological research intersects with artistic creation and political activism. In this way, we try to expand our modes of knowledge and active engagement with the debates and disputes of the social context in which we participate.

**Keywords:** women; violence; re-existence; performance.

## Introducción liminal: entre afectaciones de los cuerpos sensibles, imágenes provocadoras y argumentaciones conceptuales

[Escena inicial de una Conferencia Performática]:

Tres mujeres se ubican en la puerta de entrada de un teatro de Bogotá, Colombia, donde se desarrolla un congreso académico interdisciplinario sobre el “giro corporal”. Las tres tienen su boca amordazada con un plástico que les impide hablar, por lo cual se comunican sólo con sus miradas y gestos corporales. Una de las mujeres es antropóloga y, además, bailarina-performer argentina, las otras son pedagogas colombianas. Ellas reciben al público, que ha venido a escuchar las conferencias, con una bandeja de la cual invitan a servirse bocados dulces tradicionales de Argentina y Colombia y un pequeño texto que en su primera página les pregunta:

***¿Recuerdas la última vez que viviste una experiencia de violencia...?***

Si quieres compartir anónimamente algunas de tus memorias, te pedimos que al finalizar la conferencia, escribas/dibujes algunas de las sensaciones y emociones asociadas a esa experiencia, y cómo consideras que esa violencia se vinculó (o no) a alguno de tus posicionamientos identitarios sexo-genéricos, étnico-raciales, de clase social, edad y/o políticos...

***¿Qué hacer con estas memorias encarnadas?***

El texto continúa con dos páginas en blanco y, en la página final, resume la respuesta metodológica y las argumentaciones conceptuales que aquella conferencia performática y, también este texto, expondrán:

	<p><b>Estrategias de performance-investigación para la re-existencia colectiva:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Archivos multimediales colaborativos</li> <li>- Prácticas metaperformáticas</li> <li>- Instalaciones performáticas participativas</li> <li>- Ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear</li> </ul>
--	---

Al entrar a la sala, el público se encuentra con un video artístico-documental que retrata las movilizaciones del Ni una Menos, contra la violencia de género, que se iniciaron el 3 de junio de 2015 en Buenos Aires, Argentina. Mientras esas imágenes provocadoras se suceden, las tres mujeres se quitan el plástico que las amordazaba. Las colombianas se sientan entre el público y la argentina se queda frente al escenario, con una mano, sostiene el micrófono y con la otra, las hojas escritas con los argumentos de su conferencia, que va apoyando en el suelo del escenario. No subirá al estrado, permanecerá allí abajo, intentando transgredir parte de las jerarquías de ese espacio académico y artístico. En el transcurrir de ese acto, descubre que esa disposición espacial le produce incomodidad pues no hay suficiente luz para leer y, además, porque debe oscilar entre mirar al público, que está sentado al frente, y el escenario que está atrás, con sus hojas y el video... Gira su cuerpo de un lado al otro. Transgredir las divisiones del espacio y los disciplinamientos de los cuerpos genera incomodidades, pero ella prosigue con su experimento liminal.

Desde fines de la década de 1990, mis investigaciones se abocaron a construir abordajes teórico-metodológicos para una “antropología de y desde los cuerpos” que revaloriza el rol del “acercamiento multisensorial” y la “participación

observante” en la práctica etnográfica,<sup>1</sup> junto con el ejercicio de distanciamiento y sospecha crítico-reflexiva (Citro, 1998a, 1998b, 2009). Inicialmente, este abordaje etnográfico se desplegó en recitales de rock en Buenos Aires y, tiempo después, en rituales de los pueblos originarios Qom y Moqoit del Chaco argentino, como prácticas que tensionaban diferentes procesos de hegemonía y resistencia cultural encarnados en las corporalidades. No obstante, con el tiempo, comenzamos a sentirnos cada vez más a disgusto con el logocentrismo que dominaba en el campo académico, en el cual debíamos comunicar y enseñar los resultados de esos abordajes antropológicos de y desde los cuerpos casi exclusivamente a través de las palabras. Además, entendíamos que este “logocentrismo” era el resultado de la imposición de un “dualismo ontológico y epistémico” heredado de los procesos de dominación de una “modernidad-colonialidad patriarcal”, que negó e invisibilizó otros modos de saber-hacer encarnados, los cuales, paradójicamente, habíamos aprehendido en nuestras etnografías (Citro, 2014, 2016). Especialmente a partir de 2012, con el Equipo que coordino en la Universidad de Buenos Aires y con colegas latinoamericanas de la Red de Investigaciones de y desde los cuerpos, comenzamos a ensayar metodologías transdisciplinarias de investigación, divulgación y docencia universitaria, las cuales abrevaron tanto en la antropología y otras ciencias sociales y humanas como en las artes de la performance y, a las cuales, la escena con la que iniciamos este texto, intenta aproximarnos. Así, diseñamos estrategias metodológicas colaborativas que denominamos de “performance-investigación”, pues buscan:

[...] potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de las experiencias intersubjetivas, a través de las palabras pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos y sonoridades de los que son capaces nuestros cuerpos, con la intención de promover procesos de indagación-reflexión pero también de creación-transformación entre sus participantes. (Citro, 2016, p. 279).

---

1 Para ello retomamos, entre otros, los trabajos de Jackson (1983) y Wacquant (2004).

Este impulso para transformar nuestras metodologías, se intensificó a partir del impacto de la movilización feminista del 3 de junio de 2015, bajo la consigna *Ni una Menos*. Ese día, las calles de Buenos Aires se poblaron de cuerpos, o como algunas comenzaron a decir, de *cuerpas*: unas 300.000 personas, en su mayoría mujeres de diferentes clases sociales, marchamos por el centro de ciudad y con diferentes expresiones visuales y performáticas, manifestamos públicamente nuestro repudio a los femicidios y otras violencias contra las mujeres.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el objetivo de este artículo es examinar una serie de estrategias metodológicas que diseñamos para indagar en las experiencias de violencias vividas sobre todo por las mujeres y, a partir de allí, imaginar y ensayar prácticas capaces de activar las potencias micropolíticas de re-existencia. Especialmente, reflexionaremos sobre los modos en que estas estrategias se inspiraron en las mismas expresiones performáticas así como en los relatos de las activistas feministas en torno a las Marchas del Ni Una Menos. Estas experiencias nos animaron a intentar transformar y revitalizar las prácticas de investigación antropológica hacia modos más colaborativos y transdisciplinarios, para ampliar nuestros modos de comprender y, también, de comprometernos activamente con los debates y luchas actuales de la sociedad en la que vivimos, investigamos y creamos. Por eso, estas metodologías se desplegaron en un territorio en el que la investigación antropológica se entrecruza con la creación artística y el activismo político. Tal es lo que intenta retratar esa “escena performática inicial” que caracterizamos como “liminal”, en tanto se ubica en los intersticios, en el entre medio de la conferencia académica, la performance artística y el compromiso político. Retomando los trabajos de Víctor Turner (1983) sobre la liminalidad, diferentes autores vienen destacando cómo muchas performances contemporáneas que se mueven en estos escenarios ambiguos, situados en los márgenes de las estructuras diferenciadoras de la vida social o de las prácticas del saber-poder, habilitan el despliegue de renovadas reflexividades y micropolíticas, que tienen el potencial de desestabilizar, cuestionar o subvertir esas estructuras hegemónicas.<sup>2</sup>

---

2 Por ejemplo, Diéguez Caballero (2007) ofrece una completa reseña y análisis de este tipo de experiencias entre el arte y la política, en Argentina, Colombia, México y Perú, a las cuales caracteriza como “escenarios liminales”. Prieto Stambaugh y Toriz Proenza (2015, p. 94) considera a la →

Para comenzar este recorrido, situaremos el rol de las corporalidades y performances en las Marchas de Ni Una Menos en Argentina. Posteriormente, presentaremos una reseña de las estrategias de performance-investigación que diseñamos entre 2016-2017, junto a Cynthia Pinski, Adil Podhajcer, Patricia Aschieri, Tamia Rivero y Carina do Brito, investigadoras y performers de nuestro Equipo, y a Salvador Batalla, fotógrafo y psicoanalista, coordinador del Colectivo de Imágenes Ojo Dentado, y también colaborador del Equipo. Cabe aclarar que por la modalidad transdisciplinar que adquirió este proceso, la escritura del presente texto se irá articulando con la descripción de algunas otras “escenas performáticas” así como con un video disponible en nuestro sitio web. De este modo, queremos darle imagen, sonoridad y movimiento a los cuerpos, afectaciones y reflexiones que estas palabras buscan evocar.

## Hacia otros modos de hacer política: las Marchas del Ni Una Menos

La movilización del Ni una Menos del 2015 en Buenos Aires, fue la primera marcha auto-convocada contra la violencia de género que adquirió un carácter tan masivo en la historia de esa ciudad. Así, abrió una nueva etapa de la historia de la lucha por los derechos de las mujeres en la Argentina, involucrando a muchas personas que hasta ese entonces no se habían movilizado políticamente por estas problemáticas.<sup>3</sup> La creatividad de gran parte de las participantes captó nuestra atención, pues recurrían a diferentes modalidades estéticas para intervenir sus cuerpos y los espacios públicos de las calles. En la primera parte del video disponible en la web de nuestro Equipo, así como en las siguientes fotografías, pueden apreciarse algunas de las expresiones visuales, instalaciones de objetos, pinturas corporales, manifestaciones sonoro-musica-

---

→ performance como práctica poética y política “que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas”. Aschieri (2019), analiza cómo ciertas performances liminales habilitan una peculiar “sensocorporreflexión” en procesos de investigación-creación.

3 Para una reseña del surgimiento de esta Marcha, puede verse Nuñez Lodwick (2015), así como la “carta orgánica” del movimiento (Ni Una Menos, 2017).

les, dancísticas, teatrales y performáticas que Salvador Batalla documentó en la Marcha.<sup>4</sup>



**Figura 1.** Instalaciones en las rejas del Congreso Nacional, Marcha del Ni una Menos, 2015. Fotos: Salvador Batalla.



**Figura 2.** Intervenciones performáticas en la Plaza del Congreso, Marcha del Ni una Menos, 2015. Fotos: Salvador Batalla.

4 Ver el video (Pasajes..., 2018) y el ensayo fotográfico (Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, 2020).

Las numerosas manifestaciones estéticas que documentamos en la Marcha, fueron el resultado del accionar de diferentes grupos. Por un lado, colectivos artísticos cuyas intervenciones suelen enmarcarse en el “arte activista”, el “activismo artístico” o el “artivismo”.<sup>5</sup> Siguiendo a Raposo (2015, p. 5), entendemos a este último término como un “neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes”, que apela a las “ligações [...] entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão”. Por otra parte, relevamos grupos de activistas y militantes provenientes tanto del feminismo como de otros movimientos sociales, partidos políticos, sindicatos y centro de estudiantes, los cuales si bien no se autoidentificaban como “artistas”, comenzaron a recurrir a expresiones estéticas como un modo de manifestarse públicamente. Asimismo, se encontraban estudiantes o grupos de amigas/os que, si bien tampoco provenían de una militancia social o política, coincidieron en la necesidad de recurrir a lenguajes estéticos para visibilizar sus reclamos, por ejemplo, pintando sus rostros, amordazando sus bocas y portando carteles en sus cuerpos, como puede verse en la siguiente imagen.



**Figura 3.** Jóvenes estudiantes en la Marcha del Ni una Menos de 2015.

Foto: Salvador Batalla.

5 Para un análisis de los grupos artivistas que participan en estas Marchas, pueden verse los trabajos de Bodoc (2018), Fogelman (2020), Polti (2021) y Oneglia (2022); y para los cruces entre arte y feminismo en América Latina, Richard (2021) y Antivilo (2015), entre otros autores.

En estas Marchas, se aprecian aquellos modos de ejercer la performatividad política que, como ha definido Butler (2017, p. 18), ejercitan “el derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político”. Esta agencia plural y corporizada se evidencia en la congregación y manifestación en el espacio público, así como en la práctica de la “asamblea provisional”, diferenciándose sustancialmente de las “modalidades parlamentarias del discurso hablado y escrito” (Butler, 2017, p. 25). De manera similar, Segato (2018, p. 17) sugiere que este tipo de “politicidad feminista”, se caracteriza por recurrir al “arraigo espacial y comunitario” y por ser “próxima y no burócratica”, constituyéndose en un modo alternativo al orden del poder patriarcal, el cual ha tendido a operar desde el “burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad”. En este sentido, es importante recordar que, desde los inicios del feminismo, se apeló a formas creativas de acción a partir de la toma del espacio público. Tal es el caso de las manifestaciones callejeras del movimiento de “las sufragistas inglesas” de principios de siglo XX o las del feminismo urbano norteamericano de fines de los años ‘60 (Preciado, 2004, entre otros).

La intersección entre arte y política que se aprecian en las Marchas del Ni Una Menos, es parte también de una genealogía local que se remonta a las movilizaciones masivas por los derechos humanos, durante los últimos 40 años en Argentina, las cuales han sido estudiadas por Taylor (2003), Diéguez Caballero (2007) y Longoni (2010), entre otras autoras. De hecho, muchos grupos artísticos y activistas que se venían movilizandando para las Marchas del 24 de marzo –Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en el que se conmemora a las víctimas de la última dictadura cívico-militar-, comenzaron a participar también de las Marchas del Ni Una Menos. Asimismo, como ha analizado Svampa (2005, p. 201), especialmente en la década de 1990, se gestaron “repertorios de lucha asociados a la acción directa y a nuevos formatos organizativos”, que incluyeron las intervenciones artísticas callejeras, como parte de los procesos de resistencia frente al neoliberalismo y la crisis económica.

En suma, en estas Marchas del Ni una Menos se encarnó aquel lema ya tradicional del feminismo acerca de que “lo personal es político”, pero también se evidenció cómo lo político se realiza performativamente a través de acciones estéticas que intervienen activamente en las disputas y luchas sociales

encarnadas por las mujeres. Como sostiene Mourão (2015, p. 61), en las acciones de estos nuevos movimientos sociales, se aprecia la “criação de uma performatividade marcante de contrapoder”, que exige uma “criatividade, irreverência e eicácia na comunicação de protesto adotada”; se trata de “uma estética aliada a uma ética de resistência” (Mourão, 2015, p. 62), que busca subvertir el *statu quo* por medio de actos que apelan al impacto de lo inesperado y la sorpresa (Mourão, 2015, p. 67). Este autor también destaca cómo la performance, al basarse en cuerpos que se “presentan” y están disponibles “para uma entrega emocional” y con los cuales el “espectador pode fazer empatia” (Mourão, 2015, p. 64), se “constitui como o mais acessível e democrático de todos os media artísticos” (Mourão, 2015, p. 63), pues “se basa en una economía de recursos” que es “inversamente proporcional a su impacto” (Mourão, 2015, p. 63, traducción propia). En esta misma línea, Brown and Pickerill (2009) y Santos (2019), señalan cómo estas intervenciones performáticas construyen una “política afectiva”, en la cual los usos del cuerpo permiten sentir y expresar más intensamente las protestas.

En conclusión, en estas movilizaciones feministas, las creaciones que entrelazan cuerpos, objetos, sonidos e imágenes, despliegan fuerzas de afectación sensible y sentidos reflexivos que operan como potentes y eficaces significantes políticos, tanto para visibilizar las violencias padecidas como para resistirlas. Justamente, es este potencial político y, como veremos, también epistemológico de la performance, el que nuestras metodologías transdisciplinarias se propusieron explorar.

## **Desafíos transdisciplinarios: de la metaperformance a la instalación performática participativa**

Muchas de las integrantes del Equipo, al participar de aquella primera Marcha, fuimos particularmente conmocionadas y nos sentimos interpeladas a continuar y, a la vez ampliar, nuestra inicial participación observante. Sentimos que “algo nuevo teníamos que hacer...” con todo aquello que estaba sucediendo, en nuestro posicionamiento como mujeres, investigadoras y performers. Con estos interrogantes aun palpitando, al poco tiempo, Batalla nos acercó un amplio archivo “documental-artístico” en torno a la Marcha, que había generado con su

Colectivo de Imágenes. Así, la conjunción de nuestra experiencia “desde adentro” de la Marcha y de ese valioso archivo fotográfico, fueron el disparador para iniciar un camino que entretejió la investigación antropológica con las artes visuales, la performance y el activismo feminista.

A partir de analizar el corpus de imágenes producidas por el Colectivo, pudimos advertir con el mayor detenimiento y la profundidad que permite el registro fotográfico, los peculiares y creativos usos de los cuerpos y las materialidades, así como la diversidad de actos performáticos de las mujeres durante la Marcha. Por tanto, en un primer momento, identificamos las modalidades estéticas utilizadas, los grupos que las producían y las facetas de la violencia de género que más habían sido denunciadas (Citro *et al.*, 2018). Situamos cuatro núcleos temáticos que aparecían con mayor insistencia, y que fueron los que decidimos investigar: la explotación sexual y la trata de personas; las violaciones, los abusos sexuales y las diversas formas de acoso sexual; las violencias físicas y psicológicas, especialmente en vínculos afectivos que conducen a feminicidios; y la demanda por el “derecho al aborto legal, seguro y gratuito”.

En una apuesta heterodoxa, comenzamos experimentando qué sucedía en nuestros cuerpos al indagar en estas cuatro experiencias de violencias. Es decir, como grupo interdisciplinario de antropólogas y performers, ensayamos nuestras propias reelaboraciones y creaciones sobre estas performances activistas de la Marcha, que habíamos documentado. Por ello, luego denominamos a esta primera estrategia metodológica “metaperformance”. Este concepto está inspirado en una noción similar de Turner (1983), cuando define a las “performances culturales” y “los dramas sociales” como una “metateatraliad” de aquella “teatralidad” de la vida cotidiana que, como analizó Goffman, implica diversos roles, personajes o actores sociales. Justamente, la diferencia es que esa metateatralidad propia de las performances rituales, políticas, artísticas, permite ejercer una nueva “reflexividad” sobre aquellos roles y prácticas sociales cotidianas, o como también sostuvo DaMatta (1981), produce una “puesta en foco” que permite revelar aspectos naturalizados y no pensados previamente, de ahí también su potencial transformador que estos y otros autores como Schechner (2000) y Taylor (2003) destacaron.

Para estas primeras experimentaciones, retomamos no solo los gestos y discursos de las performances sino también algunas de las materialidades de la Marcha que nos resultaban más significativas, en tanto condensaban diversos

sentidos y eran provocadores de intensas afectaciones. Un ejemplo es el uso del plástico para envolver y aprisionar los cuerpos, el cual también inspiró la escena inicial de la conferencia performática, que describimos en la introducción.



**Figura 4.** Izquierda: intervención performática en la Marcha del Ni una Menos, 2015. Derecha: performance de nuestro Equipo, en la Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017. Fotos: Salvador Batalla.

Paralelamente, nos propusimos realizar una búsqueda de relatos en primera persona de mujeres que habían padecido cada una de estas violencias, y que habían hecho público su testimonio, en medios periodísticos y otros sitios web, entre 2015-2016. Durante este proceso de indagación, cada investigadora-performer registraba las reflexiones, sensaciones y emociones que emergían tanto durante las improvisaciones performáticas como en las lecturas de los relatos y los diálogos que se suscitaban en nuestros encuentros, a la manera de un diario de campo, que se había reconvertido en diario de investigación-creación. A través de la improvisación creativa y la reflexión dialógica colectiva sobre estos materiales visuales, escritos y corporales, seleccionamos los elementos para realizar cuatro intervenciones performáticas, una sobre cada violencia. Durante 2016, estas intervenciones fueron realizadas en las inauguraciones y clausuras de las muestras fotográficas del Primer Ni Una Menos, que el Colectivo había preparado para diversas instituciones, y también en la segunda Marcha de Ni una Menos, de 2016.

En su conjunto, estas primeras estrategias nos permitieron desplegar un “acercamiento multisensorial afectante” a estas violencias y a sus modos performáticos de denunciarlas y resistirlas. No obstante, con la intención de realizar

una experimentación creativa situada, era necesario ejercer también un “distanciamiento crítico-reflexivo”, que nos permitiera contextualizar y genealogizar estas experiencias intersubjetivas.<sup>6</sup> En 2017, emprendimos entonces nuevas búsquedas bibliográficas y en internet en relación a cada una de las violencias, para documentar las estadísticas y las legislaciones existentes en Argentina así como los estudios de género que las analizaban. Además, junto con el Colectivo, se realizaron entrevistas en video a activistas feministas y a periodistas que impulsaron la primera Marcha.

La combinación de estas estrategias de investigación artístico-performativa y socio-antropológica nos permitieron ir construyendo colaborativamente, un archivo cada vez más amplio, que adquirió un carácter multimedial y polifónico, pues estaba constituido por imágenes visuales y audiovisuales, discursos científicos y sociales, memorias personales, gestos-movimientos, sonoridades, objetos, olores y gustos que cada investigador/a-creador/a iba aportando en su indagación de las violencias y las resistencias. A partir de estos nuevos materiales, decidimos retrabajar y ampliar nuestras primeras intervenciones y convertirlas en “instalaciones performativas participativas”, pues apelaban tanto a las corporalidades de las performers como a imágenes, sonoridades, textualidades y objetos. Nuestra intención fue producir una síntesis poético-reflexiva que incorporaba citas documentales de ese archivo junto con materiales creativos ficcionales, aunque inspirados siempre por ese mismo archivo.<sup>7</sup>

En esta segunda etapa de trabajo, también decidimos diseñar una propuesta más amplia que abría estas instalaciones a la participación del público, y que lo invitaba a ser parte de un taller de performance-investigación, para experimentar un proceso similar al realizado por nosotras como investigadoras-performers, aunque de manera más acotada y aproximativa. Con esta modalidad participativa, el trabajo fue presentado en numerosos eventos académicos

---

6 En trabajos anteriores (Citro, 2009), profundizamos en el “acercamiento multisensorial-afectante” y el “distanciamiento crítico-reflexivo” como un abordaje dialéctico de las corporalidades y performances, que confronta la fenomenología cultural con los abordajes genealógico-contextuales ligados al posestructuralismo.

7 En un trabajo anterior (Citro *et al.*, 2018), describimos cómo las “intervenciones” de 2016 se convirtieron en “instalaciones performativas” en 2017. Asimismo, en la segunda parte del video disponible en nuestra página web, pueden verse estas instalaciones.

y artísticos, con el título “Pasajes del Ni una Menos: De la Soledad a la Masa”. En las escenas que siguen, describimos cómo se desplegó esta participación:

[Escenas de una instalación performática participativa]:

Al inicio, una de las performers con su boca sellada por un plástico, entregaba a cada participante la pregunta ¿Recuerdas cuándo fue la última vez que viviste una experiencia de violencia de género...? Posteriormente, otro colaborador, escribía el nombre de una persona en el brazo de cada participante, y les pedíamos que “buscaran su historia” en los textos que se hallaban en el dorso de las imágenes fotográficas tomadas en las Marchas del Ni Una Menos. Estos textos correspondían a los relatos en primera persona de las mujeres que habían hecho público su testimonio sobre alguna experiencia de violencia de género. Asimismo, cada relato era contextualizado con los datos estadísticas y referencias legales sobre esa violencia que habíamos documentado. Estas imágenes-textos se desplegaban alrededor de cada instalación, mientras en una pantalla se sucedían videos de las Marchas y de las entrevistas realizadas. Una vez encontrada la imagen-texto correspondiente al nombre escrito, el participante debía tomarla y permanecer con ella.

En un segundo momento, en las instalaciones se sucedían las cuatro performances sobre las violencias de género, que encarnaba cada una de las investigadoras-performers. Una vez concluidas, invitábamos a los/as participantes a que dejaran la imagen-testimonio que se les había asignado, en la performance-instalación que, según su percepción, más se vinculaba con esa violencia. Asimismo, los invitábamos a rememorar individualmente, de manera reflexiva y anónima, la pregunta inicial que habían recibido sobre la experiencia vivida de violencia de género, y a escribir algunas palabras claves, referidas a las sensaciones, emociones e ideas asociadas a esa experiencia. A continuación, las instalaciones se abrían a la exploración sensible, reflexiva y performática de cada espectador/a: cada uno/a podía elegir un objeto, gesto, imagen, sonido que evocara aquella situación de violencia vivida, y explorarlo libremente.

En el tercer momento, se formaban grupos de afinidades, pues aquellos/as que se habían congregado en una misma instalación eran invitados/as a intercambiar sus experiencias y luego, a imaginar y ensayar posibles transformaciones de aquellas experiencias de violencia que los/as atravesaban, para lo cual podían utilizar los diferentes elementos de las instalaciones y las performances. Así creaban sus propios montajes performáticos, que finalmente mostraban a los otros grupos.

Como puede apreciarse, desde el inicio, los/as espectadores/as también se convertían, al menos momentáneamente, en investigadores/as, al ser interpelados/as por aquella pregunta inicial sobre las violencias de género vividas, que los invitaba a indagar en sus memorias individuales pero, a la vez también, en ese archivo de imágenes, narrativas, datos estadísticos y legislaciones. Posteriormente, se los invitaba a convertirse en investigadores/as-creadores/as, a partir de hurgar, intervenir, deconstruir y reconstruir las instalaciones, para realizar así sus propios montajes performáticos. Retomando a Boal (1989, p. 25), diríamos que nuestra intención era que se convirtieran en “espectadores” dispuestos a imaginar y ensayar micropolíticas transformadoras, en las que se “ensayan soluciones, debaten proyectos de cambio [...] se entrena para la acción real”. Por eso, como veremos, llamamos a esta última estrategia, “ensayos performáticos colectivos del imaginar-deseñar”.

### **Reflexividades en la exploración de un archivo multimedial colaborativo**

Una de las contribuciones epistemológicas de esta metodología, reside en la posibilidad de generar nuevos conocimientos, a partir de la exploración performática de un archivo multimedial colaborativo. En este proceso, comenzamos a advertir cómo se iban suscitando en nosotras, memorias personales sobre experiencias vividas de violencias de género, que hasta ese entonces habían permanecido invisibilizadas u olvidadas. La exploración creativa de ese archivo, desde la propia sensibilidad y corporalidad, contribuyó a activar memorias soterradas de la propia biografía y también a deconstruir naturalizaciones sedimentadas por los habitus. Consideramos que estas estrategias performáticas, propician aquello que Rodríguez (2009) denominó “reflexividad corporizada”, siendo este un concepto que articula la “reflexividad” propia de las performances, que ya mencionamos con Turner (1983), con los “conocimientos preobjetivos o pre-reflexivos”, que describe la fenomenología existencial de las corporalidades de Merleau-Ponty (1993). Fue precisamente la emergencia de estas otras reflexividades, la que nos impulsó a intentar generar en el público una experiencia de participación similar. Pudimos advertir entonces cómo en las y los participantes, también comenzaban a activarse memorias latentes sobre las violencias, a la vez que emergían

nuevas preguntas y/o construcciones de sentidos, especialmente en el momento de las discusiones y montaje colectivo de cada grupo.<sup>8</sup>

Es importante señalar que no solo los cuerpos sensibles y en movimiento de las performances poseen ese peculiar potencial para propiciar la reflexividad, sino también las imágenes, objetos y sonoridades con las que éstos se vinculan. Retomando la semiótica de Peirce, constatamos que cuando ciertos elementos significativos son descontextualizados de sus usos y espacios cotidianos y son recontextualizados en nuevas configuraciones estéticas (como sucedía en las performances activistas y en nuestras propias instalaciones), estos elementos pueden operar como poderosos recursos indexicales e icónicos que generan intensas afectaciones “sensorio-emotivas” y renovados “efectos de significación” (Citro, 1998b, 2009). Como sostiene Peirce, existe un “lazo existencial” entre el signo indexical y su objeto, que hace que éstos “llaman la atención sobre sus objetos por impulso ciego”, y que los sujetos sean “reenviados” a ellos por esa “contigüidad” (citado en Verón, 2003, p. 5). De ese modo, estos reenvíos indexicales contribuyen a gestar lo que Turino (1999) denomina una “bola de nieve semántica”: a cada signo se le van sumando las afectaciones y los sentidos que suscitó en el interpretante, en sus manifestaciones anteriores; por ello, propician que el sujeto pueda conectarse con aquellas otras experiencias vividas, en las que esos elementos-signos estuvieron presentes. En relación a lo metafórico –entendido como una de las modalidades de lo icónico, junto con las imágenes y diagramas-, es fructífero recordar las reflexiones de Ricoeur (1982), sobre cómo opera la metáfora en las palabras del lenguaje poético-literario, en tanto pueden extenderse a las corporalidades y materialidades de los lenguajes performáticos:

La referencia literal debe hundirse para que la función heurística cumpla su obra de redescipción de la realidad. En el caso de la metáfora, la redescipción es guiada por el juego de diferencias y de semejanzas que mantienen la tensión a

---

8 En el trabajo anterior (Citro *et al.*, 2018) y también al final del video ya mencionado, pueden apreciarse relatos de las participantes, en su mayoría, mujeres estudiantes y/o profesionales jóvenes del campo del arte y las ciencias sociales y humanas. Cabe destacar que en otras experiencias de talleres de performance-investigación, con docentes y estudiantes de pueblos originarios, constatamos similares procesos de activación de memorias y emergencia de nuevos sentidos (Citro; Greco; Torres Agüero, 2019).

nivel del enunciado [...] De esta aprehensión “tensiva” brota una nueva visión de la realidad, a la cual se resiste la visión ordinaria ligada al uso ordinario de las palabras... El eclipse del mundo manipulable objetivo abre así el camino a la revelación de una dimensión nueva de la realidad y de verdad. (Ricoeur, 1982 p. 24).

Cabe agregar que el potencial de estos símbolos corporales y materiales para producir afectaciones y redescrpciones, se acrecienta cuando éstos son desplegados no sólo para su contemplación, sino también para ser exploradas creativamente bajo nuevas formas y contextos. Tal es lo que sucedía cuando el público era invitado a generar sus propios ensayos performáticos del imaginar-desear, propiciando un mayor compromiso imaginativo-reflexivo. Asimismo, este potencial también se intensifica al articular la *reflexividad corporizada*, que se suscita al movilizar las sensibilidades y gestos de los cuerpos y vincularlos con esas materialidades afectantes, con la *reflexividad lenguajeada*, que emerge del acto de escritura y del diálogo verbal, al que también era invitado el público en su proceso.

Así como las performances activistas de las Marchas del Ni Una Menos inspiraron nuestras instalaciones performáticas, los relatos de mujeres que habían padecido violencias de género fueron fundamentales para diseñar los distintos momentos en que el público se incorporaba a esta experiencia de performance-investigación. En este sentido, nos guiaba no solo un objetivo epistemológico de provocar un proceso de reflexividad en los participantes, sino también uno micropolítico: activar las potencias de re-existencia.

## **Desafíos micropolíticos: de los relatos de las activistas a los ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear**

En nuestra etapa de documentación trabajamos sobre un corpus de 40 relatos públicos de mujeres que habían padecido violencias de género, muchas de las cuales se habían convertido en “activistas” feministas, y participaban activamente de las Marchas. A medida que leíamos esos relatos comenzamos a advertir una estructura narrativa similar, que inspiró los tres momentos de participación del público. De ese modo, intentamos evocar en las y los participantes parte de esos procesos de “re-existencia” que muchas de aquellas

mujeres activistas habían atravesado, para, como sostiene Albán Achinte (2012, p. 290), “re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir”. Como veremos, en este camino de re-inención, las prácticas estéticas para la re-existencia son claves, pues son...

[...] las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente. (Albán Achinte, 2012, p. 292).

Retomaremos aquí uno de los relatos que más nos impactó y que, además, pudimos profundizar y contextualizar a través de diversas charlas, pues pertenece a Andrea Podestá, una de las fotógrafas miembro del Colectivo de Imágenes con el que colaboramos. Andrea, única mujer del Colectivo conformado por otros tres hombres, fue justamente quién había impulsado al grupo a registrar la primer Marcha del Ni una Menos. Además, ella había sugerido el subtítulo de la muestra fotográfica, “de la Soledad a la Masa”, que también retomamos para nuestro trabajo. Esta expresión era profundizada en el catálogo de la Muestra, donde se explicaba: “la soledad ya no está tan sola. Las víctimas dejamos de ser culpables, al menos ese día. La calle vestida de violeta. La consigna convertida en multitud”. En ese momento, Andrea comenzaba a identificarse a sí misma como activista feminista y acababa de hacer pública su denuncia de haber sido “víctima”, diez años atrás, de una de las más atroces violencias que la Marcha denunciaba: la violación sexual. Sus palabras, publicadas en entrevistas en medios periodísticos, suscitadas justamente por la Muestra, nos permiten comprender el sentido de este pasaje de la “soledad a la masa”:

¡Podés romperme toda, pero la cabeza no me la vas a romper! ¡Podés pegarme, quebrarme pero en mi cabeza mando yo!-. No sé cuánto tiempo duraron mis gritos, lo que sé es que me soltó, se puso nervioso, me dijo “andate y no mires atrás porque te mato”. Pasaron diez años. Mis miedos se transformaron en militancia. Esta es

mi causa, ahí me encuentro en mis compañerxs. Actividades, marchas, arte y todo enfocado a que algo barrido bajo la alfombra social salga a la luz. [...]

Los días previos al 3 de junio del 2015 (el primer Ni Una Menos) volví a sentir la herida abierta, pesadillas con las pibas asesinadas en bolsas de residuo, basura como yo y como todas. Soñaba las discusiones con compañeros que ponían reparos ideológicos a la marcha, con funcionarios y funcionarias que hacían como si, pero no. Soñaba pesimismo, soñaba soledades. Ese 3 de junio agarré la cámara y salí a buscarme. De la soledad a la masa. Ese 3 de junio en ese mar de mujeres me encontré. (cf. Peker, 2016).

Los relatos sobre los procesos transformadores que mujeres como Andrea habían vivido, evidenciaban algunos de los posibles modos de resistir las violencias, “que las víctimas dejen de ser culpables”, y de arribar a una nueva posición, en la cual las mujeres puedan “encontrarse” a sí mismas, y re-existir, por ejemplo, como “activistas” o “militantes”.

En los últimos años, diferentes autores vienen señalando cómo la categoría de “víctima”, frecuentemente movilizadora para reivindicar derechos y como fundamento de diversos activismos, requiere ser problematizada, en tanto es socialmente producida y también disputada, en las complejas interacciones entre movilizaciones político-sociales, discursos científicos expertos, dispositivos estatales y de agencias globales, medios de comunicación; un proceso que Zenobi y Marentes (2020, p. 83) resumen cómo “la producción social plural, heterogénea y conflictiva de la condición de `víctima””. Por tanto, sin dejar de reconocer la complejidad y variabilidad de estos procesos, tanto en términos psicológicos como sociopolíticos, es importante advertir cómo en estos relatos que narran públicamente y en primera persona el pasaje de la posición de “víctima” o “persona victimizada” por violencias de género a la de “activista” feminista, se evidencian estructuras narrativas compartidas, en tanto se constituyen en un tipo de discurso social que se va socializando y, por consiguiente, legitimando y también disputando en este complejo campo.<sup>9</sup> A continuación, describiremos entonces los tres procesos que identificamos en estos

---

9 En este sentido, cabe destacar ciertas similitudes con los modos en que se socializan y legitiman otros discursos transformativos de los sujetos, que también son narrados públicamente en primera persona, como por ejemplo, los discursos de conversión religiosa (Citro, 2009).

discursos sociales y el modo en que intentamos reelaborarlos en nuestra metodología de performance-investigación.

Las experiencias vividas de violencia de género suelen narrarse como un padecimiento vivido inicialmente de manera individual, en “soledad”, en el cual la violencia sufrida permanece como un innombrable: lo “callado”, “lo barrido bajo la alfombra”, acompañado por afectaciones de “miedo”, “dolor” o, como vimos, sentimientos de “culpabilidad”. Los procesos transformativos de esa condición, ese “salir a la luz”, frecuentemente se inician a partir de vínculos intersubjetivos y/o de un colectivo social más amplio, que ha compartido esa misma experiencia u otras similares, y/o posee la apertura sensible y afectiva para poder escucharla y, así comenzar a nombrarla. De este modo, se habilita la posibilidad de reconocimiento, tal es lo que se aprecia en el relato de Andrea, cuando dice “en ese mar de mujeres me encontré” y “las víctimas dejamos de ser culpables”. En estos relatos, también puede apreciarse aquello que Jimeno (2010), retomando a Das, ha caracterizado como “comunidades emocionales”, es decir, acciones colectivas que son movilizadas a través de categorías emocionales que emergen de experiencias vividas similares. Si bien en términos metodológicos, consideramos fundamental ejercer la escucha y descripción de este registro afectivo expresado en estos relatos, este primer acercamiento fenomenológico, debe ser también confrontarlo dialécticamente con un segundo momento de distanciamiento, en el cual se ejerza aquello que, retomando a Ricoeur (1999), denominamos “una hermenéutica de la sospecha” (Citro, 2009). En estos casos, resulta entonces fundamental, como ha señalado Zenobi (2020, p. 16) retomando a Latté y otros autores, poder “objetivar esas emociones movilizadas”, sin perder de vista que “la puesta en escena del registro afectivo está en función de la lucha política”, y que los motivos y emociones expresados por los/as actores/as movilizadas “son categorizados, valorizados o devaluados a través de evaluaciones morales de carácter contextual” (Zenobi, 2020, p. 19).

En nuestro taller, ese primer momento de “reconocimiento” de las problemáticas de violencia, estuvo representado por los dos actos que iniciaban la performance: la pregunta ¿Cuándo fue la última vez que viviste una experiencia de violencia de género?, entregada por la performer amordazada a cada uno de los/as asistentes, y la escritura en la piel de un nombre femenino, seguida por la invitación a “encontrar” ese nombre, en los testimonios de mujeres que

vivieron experiencias de violencia, acompañados de los datos estadísticos y legales. Así, por un lado, remarcábamos el silenciamiento e invisibilización que atraviesa estas problemáticas y, por otro, invitábamos a ejercer un primer distanciamiento crítico-reflexivo, al poner la propia historia en relación con la de otros/as que sufrieron experiencias similares.

Un segundo momento identificado en los discursos de las activistas, refiere a la profundización de la comprensión de las experiencias de violencia vividas. Éstas empiezan a ser contextualizadas, comparadas con otras similares, comprendidas en sus genealogías, y así comienzan a advertirse nuevas dimensiones y a construirse nuevas significaciones en torno a lo vivido personalmente. Estos procesos reflexivos también suelen generarse intersubjetivamente, en diálogos con otras y otros, tal es rol histórico que han jugado los denominados “grupos de concienciación”, en los movimientos feministas desde los años 70; y actualmente, cada vez más, en los medios de comunicación, que ponen en escena y visibilizan algunos de estos “testimonios”, junto con interpretaciones, debates y discusiones que convocan a diferentes voces y expertos. No obstante, también nos interesa destacar, cómo estas experiencias reflexivas pueden suscitarse no sólo a través del diálogo y la visibilidad pública de los testimonios, sino también de la reelaboración simbólica que permiten las prácticas artísticas. Justamente, el relato de Andrea evidencia cómo en su historia se han articulado la “militancia y el arte”: “Mis miedos se transformaron en militancia. Esta es mi causa, ahí me encuentro en mis compañerxs. Actividades, marchas, arte y todo enfocado a que algo barrido bajo la alfombra social salga a la luz.” Además, el caso de Andrea, evidencia particularmente esta capacidad transformadora del arte, pues el taller de fotografía en el que ella se formó y del que emerge el Colectivo Ojo Dentado y su proyecto de relevamiento de la Marcha, es coordinado por un fotógrafo que además es psicoanalista. La propuesta del taller “Subjetividad y Mirada” de Batalla está orientada a propiciar, a través del encuentro de un “mirada fotográfica propia”, el atravesamiento y elaboración de diversas problemáticas subjetivas, vía los mecanismos de la proyección y la creatividad.<sup>10</sup>

---

10 Sobre esta propuesta metodológica, que está íntimamente vinculada al trabajo que se propuso en el taller, puede verse Batalla (2013).

En nuestro taller, esta experiencia estuvo representada en el momento en que invitamos a los/las participantes a apreciar nuestras instalaciones performativas y luego, a elegir algún elemento que se vincularan con sus propias violencias rememoradas. Esta instancia operó a la manera de una proyección identificatoria, desde las propias experiencias de violencia vividas hacia algunas de las corporalidades y materialidades que desplegaban las instalaciones. Asimismo, la exploración creativa de las corporalidades y materialidades elegidas, propiciaba un ejercicio de reelaboración simbólica,<sup>11</sup> conjugando el potencial metonímico de la indexicalidad con el potencial metafórico de la iconicidad. Posteriormente, el ejercicio de escritura de las sensaciones, emociones e ideas asociadas a esas memorias retrabajadas creativamente, invitaba a intentar objetivar esas afectaciones. En suma, en nuestro taller, la pregunta por la propia experiencia de violencia nunca era contestada directamente (por ejemplo, a través de la puesta en palabras en un relato narrativo), sino que estas memorias dolorosas eran retrabajadas a partir de estos movimientos de proyección identificatoria, reelaboración simbólica y objetivación, a través de las corporalidades, materialidades, sonoridades y unas pocas palabras evocadoras de las afectaciones sensibles. Como venimos sosteniendo, este tipo de experimentación creativa situada propicia cambios en las significaciones y en las afectaciones construidas sobre las experiencias de violencia vividas y, en algunos casos, permite arribar a nuevos posicionamientos subjetivos, de ahí el potencial epistemológico y micropolítico de estas metodologías de performance-investigación.

Finalmente, encontramos que, en los diferentes testimonios, el arribo a un cambio de posición, a menudo es mencionado como una “reparación”, un “sanarse” y/o “empoderarse”, y aparece mediado por nuevas articulaciones que se gestan sobre todo en alianzas colectivas y que se encarnan en las apariciones en espacios públicos. En la participación en las marchas y asambleas, así como en otras prácticas públicas de las activistas, como la presencia en las redes sociales y otros medios de comunicación, se aprecia una performatividad

---

11 No referimos aquí a la definición más acotada de símbolo, en la clasificación semiótica de Peirce, sino a una tradición filosófica más amplia, que remite a la función mediatizante de las diversas formas simbólicas culturales (mitos, lenguajes, artes) para significar o dar sentido a la realidad, tal como propone Cassirer (2003) y Ricoeur (1999).

que, como vimos con Butler (2017), opera a través de esa “agencia en modo plural” que ejercita el “derecho a la aparición”, instalando el cuerpo en el campo político. En muchos testimonios de mujeres que padecieron violencias, estas “apariciones” públicas, en las que comienzan a visibilizar sus problemáticas y legitimar sus reclamos, se tornan fundamentales en sus procesos de transformación y su conversión en activistas feministas y, a su vez, sus apariciones impulsan los procesos de reconocimiento en otras mujeres. Parte de esta dinámica, se aprecia en otra de las reflexiones públicas de Andrea:

Hay que seguir visibilizando las violencias que se meten debajo de la alfombra. Las agresiones a una mujer son agresiones a todas. Ninguna está exenta. Por eso hay que empoderarse y tomar las calles. Los grupos feministas marchamos siempre. Pero las revoluciones se hacen con la gente. No hay revolución sin la gente. Es importante como una cuestión política tomar las calles. (cf. Monfort; Peker; Sandá, 2016).

Aunque reflexionando para el contexto de otro tipo de activismos, Zenobi (2017, p. 33) destaca cómo “las narraciones públicas de sufrimiento de las víctimas” se convierten en un elemento clave, pues como sostienen Fassin y d’Halluin (2005 *apud* Zenobi, 2017, p. 33), “el cuerpo se ha constituido en el lugar que muestra la evidencia de la verdad” para el Estado, en el marco de los actuales regímenes biopolíticos. Zenobi y Marentes (2020, p. 74) también plantean que “cuando el cuerpo es expuesto y mostrado como el locus del dolor”, estaríamos ante una “biologización de la ciudadanía”, aunque también reconocen que existen “situaciones en las que las víctimas denuncian que el daño no (solo) está ubicado en el cuerpo físico, sino (también) en la psiquis”. Justamente, las movilizaciones feministas analizadas, son un caso que ejemplifica cómo la insistencia en el acto de mostrar el sufrimiento encarnado, no necesariamente implicaría una “biologización” que escinde al cuerpo biológico de la psique y lo cultural, sino más bien, y como venimos señalando, un otro modo de “aparición” política, encarnado y plural, que se diferencia de los modos patriarcales dominantes. Pero además, porque no solo se muestra y escenifica el sufrimiento, sino también los modos de resistirlos, y ambos movimientos son expresados creativamente, a través de performances estéticas que propician esa proyección identificatoria y reelaboración simbólica que venimos mencionando.

En nuestra metodología, esta experiencia de transformación o cambio de posición vía la articulación colectiva y la aparición pública creativa, fue evocada a través de los “ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear”. Allí se exploraba la potencia de la indagación performática en un colectivo, para poder generar líneas de fuga hacia otras experiencias posibles y visibilizarlas, hacerlas públicas, en este caso, frente a los/as participantes del taller. En este sentido, es importante agregar que en las movilizaciones del Ni Una Menos, además de aquellas experiencias de “acción plural y corporizada” que describimos con Butler, se pone en juego una “eficacia performativa” propia de los “estados de efervescencia” de los rituales colectivos y las fiestas populares. En diversos trabajos (Citro, 1998b, 2009), argumentamos cómo la “eficacia” de este tipo de rituales colectivos, para tornar creíbles, deseables y legítimos los significantes, normas y valores culturales, reside no sólo en la “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss, 1994) de los contenidos expresados vía los lenguajes estéticos de las metáforas y las metonimias, sino también en la “eficacia performativa” de estos modos festivos-rituales del hacer; en especial nos referimos a los procesos de generación, interpretación y valoración de ciertas “inscripciones sensorio-emotivas” intensas, que se producen vía “la empatía sensible” y “la mimesis colectiva”, y que suelen propiciar experiencias de lazos fraternales de “communitas”. No obstante, en las performances políticas y artísticas aquí abordadas, esa eficacia de la efervescencia ritual no es puesta tanto al servicio de la reproducción social de ideologías ya instituidas, sino más bien de una reflexividad crítica, y a veces también de una imaginación utópica, que permite encarnar colectivamente esa otras existencias deseadas, aunque más no sea, en el espacio-tiempo acotado de las intervenciones efímeras realizada en una movilización política, o en un taller creativo participativo, como el que proponía nuestra metodología.

En suma, a partir de este y otros procesos encarados por nuestro Equipo, pudimos advertir que estas metodologías de performance-investigación colaborativa resultan particularmente efectivas para abordar problemáticas vinculadas a los regímenes de diferenciación social y a las violencias tan profundamente arraigadas en los cuerpos e imbricadas en situaciones afectivas que muchas veces resultan difíciles de abordar sólo desde la palabra y sólo desde la individualidad. El trabajo de indagación, proyección y elaboración simbólico-creativa con otros y otras, en el intercambio de imágenes, gestos,

objetos, sonoridades y palabras afectantes, pueden propiciar cambios en los “puntos de vista” habituales y promover aperturas reflexivas para identificar y visibilizar pero también, para repensar, reelaborar y remover violencias y relaciones de poder silenciadas, ocultadas y naturalizadas, y arribar así a nuevos posicionamientos subjetivos y colectivos.

Para finalizar, quisiéramos advertir sobre los posibles límites de la vía creativa o lo que llamaríamos “la excesiva confianza” en el poder reparador de la acción artística o activista por sí sola, como práctica de re-existencia frente a situaciones de violencia. Para atravesar posiciones intensamente dolorosas y memorias siniestradas o “traumáticas” y poder generar nuevos posicionamientos subjetivos, probablemente se requiera también del acompañamiento reflexivo-terapéutico: ese otro difícil arte de la escucha, de la pregunta respetuosa y a la vez movilizante, y del diálogo. Por eso, consideramos que los procesos de investigación-creación que lidian con prácticas de violencia, requieren también de un abordaje interdisciplinar que incorpore esa otra escucha que, como señala el psicoanálisis, está atenta no solo al relato del “yo”, a la proyección y reiteración de ese “yo imaginario que uno cree ser”, sino también a ese Otro que también soy, ese persistente “registro simbólico” que emerge en los intersticios y huecos de nuestros discursos habituales, en los lapsus y fallidos, los chistes, los gestos, los sueños y, también, en nuestras creaciones artísticas. Una escucha que debe ser especialmente cuidadosa y paciente, y que incluso muchas veces debe abstenerse de intervenir apresuradamente, pues cuando interviene, no debería ser para dirigir el “deseo del otro”, o fijarlo a una nueva posición subjetiva que, a la larga, le resulte alienante, sino para posibilitar la circulación del deseo, su movimiento, la generación de nuevas preguntas, la emergencia de otros puntos de vista, inimaginados o insospechados, y así, arribar a nuevos posicionamientos subjetivos y sociales, más felices para ese sujeto.

### **Diálogos performáticos sobre las re-existencias**

Así como nuestra introducción liminal, se inició con la performance comparada con dos colegas de Colombia, para denunciar las violencias, quiero retornar a aquella conferencia, para retratar sus últimas escenas, referidas a los modos en que otras mujeres de ese país han ensayado sus propias prácticas de

re-existencia a través del arte. Para ello, retomaré las voces citadas en dos trabajos que pude conocer gracias a estas y otras colegas colombianas de la Red de Investigaciones de y desde los Cuerpos. Por un lado, las voces que se escuchan en el documental *Cantadoras*, de María Fernanda Carrillo, realizado con cinco mujeres afrodescendientes del Pacífico y el Caribe colombiano, cuyas familias y comunidades sufrieron los desplazamientos forzados, como efecto del complejo escenario de enfrentamientos armados de ese país, que involucraron a fuerzas militares, paramilitares, guerrilleras y del narcotráfico.<sup>12</sup> Por otro, las voces de la artista y activista Patricia Ariza, directora de Mujeres en Escena y de la Corporación Colombiana de Teatro, quien, entre otros procesos, ha realizado una labor teatral con las Madres de Soacha, en la cual “trabaja desde el arte, para convertir el dolor en fuerza y en resistencia” (Ariza, 2017, p. 117). Cabe aclarar que el movimiento de la Madres de Soacha surge en 2008, a partir del asesinato de 19 jóvenes habitantes de Soacha y Bogotá, “presentados como guerrilleros muertos en combate”, en lo que se denominó los “falsos positivos”, y que entre 2002 y 2010, según algunas fuentes, alcanzó a 10 mil ejecuciones extrajudiciales por parte de fuerzas militares.<sup>13</sup> Si bien estos distintos casos de violencias se sitúan en contextos que poseen su propia historicidad y significaciones, este diálogo apunta a reconocer ciertas convergencias en el rol del arte en las prácticas de re-existencia de las mujeres.

[Escena de una Conferencia Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a una de las mujeres colombianas que la acompañó al inicio]: ¿Nos recuerdas Gaviota que decía una de esas mujeres afrocolombianas, acerca de por qué ellas cantaban...?

Gaviota [que hasta ese momento había permanecido sentada y callada en el auditorio, se levanta]: Ella decía, “cantamos para olvidar el dolor”.

Conferencista: Gracias Gaviota por recordarnos estas palabras, he olvidado el nombre de aquella mujer, pues he visto el documental *Cantadoras* hace mucho tiempo ya, pero esas palabras, no las he olvidado...

---

12 Una sinopsis está disponible en *Cantadoras...* (2020).

13 Según la información del Centro Nacional de la Memoria Histórica (2015) de Colombia.

Me interesa focalizar en esta aparente paradoja de las cantadoras afrodescendientes: cantar para construir una “memoria” y a la vez para “olvidar” el dolor. Si bien muchas de las letras de sus cantos, al dar palabra rememoran y visibilizan las muertes, el desplazamiento y el dolor generado por las guerras, al ser atravesadas por esa creatividad que conjuga poética, musicalidad y también danza (pues en muchos de estos y otros cantos afroamericanos y amerindios se cantan con el cuerpo en movimiento), esa creatividad performática es la que hace posible el “olvido” del afecto doloroso, pero sin perder la memoria. Por eso, aún en los casos en que las memorias dolorosas han podido expresarse previamente en relatos y/o narrativas, es especialmente cuando esas palabras-afectos son expuestas a los movimientos de descontextualización y recontextualización creativa (en nuevos ensambles sonoros, corporales, visuales, objetivos, performáticos), que suelen producir nuevas e intensas afectaciones: nuevos movimientos sensibles que nos permitirán también movernos de las posiciones dolorosas.

[Escena Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a la otra mujer colombiana que la acompañó]: ¿Nos recuerdas, por favor Irene, qué buscaba con su canto Bety Ochoa, otra de esas mujeres afrodescendientes...?

Irene [cantando]: Busquemos cantando, paz para mi pueblo, yo no quiero llanto, quiero un mundo nuevo.

Una segunda cuestión a resaltar sobre los efectos performativos de estas experiencias de indagación en las memorias y creación es que, si se quedaran en un plano meramente catártico o proyectivo de las situaciones de padecimiento, podrían resultar re-victimizantes y obturadoras de otros procesos transformativos. Por eso, además del trabajo de la memoria, la catarsis y la reflexión, es fundamental ensayar ese “mundo nuevo” deseado, en un hacer creativo colectivo que provoque provisorias “líneas de fuga” de las fijaciones y reiteraciones dolorosas, de ese “llanto”. Por eso, nuestra metodología insiste en la importancia de lo que denominamos “ensayos del imaginar-desear”, como ensayos performativos de transformación micropolítica. A partir de las teorías de la performatividad (Butler, 2002, entre otros), sabemos que las transformaciones micropolíticas no son algo que emerjan sólo de nuestras reflexiones mentales

y escriturales, sino que además tienen que ensayarse, requieren de entrenamientos prácticos para la acción. No obstante, somos conscientes también de los límites de estas metodologías, pues otro de los corolarios que se desprende de estas teorías, es que este tipo de ensayos performáticos creativos, que “juegan” a transformar nuestras performatividades sociales disciplinantes u opresoras, sólo podrán ser “eficaces” en la vida social, si se reiteran durante un lapso considerable de tiempo y se replican en diferentes ámbitos e instituciones, si construyen una red colectiva; en suma, si se articulan en micro y también macro políticas.

El último diálogo performático de la Conferencia, es el que da paso a las reflexiones y también a las esperanzas y deseos con las que concluiremos este artículo.

## Reflexiones –y esperanzas– finales

[Escena Final de una Conferencia Performática]:

Conferencista [dirigiéndose a Gaviota]: ¿Nos recuerdas Gaviota qué decía aquella otra mujer colombiana de las Madres de Soacha, citada por Patricia Ariza y que has retomado en tu trabajo?

Gaviota: ella decía que al empezar a trabajar en el teatro, al principio sentía que era como cargar un piano en la espalda, sentir el dolor. Después era como poner el piano al lado, poder descargarlo y escucharlo. Y ahora, es como haberlo aprendido a tocar.<sup>14</sup>

Conferencista: Y al escuchar esa hermosa síntesis, de esta autora cuyo nombre lamentablemente desconocemos, resonaron en mí las palabras de un filósofo alemán, cuyo nombre sí conocemos. Si bien, él parecería estar en las antípodas de esta mujer colombiana y de la mujer argentina que aquí habla, algo que comparten es el haber padecido situaciones de intenso dolor y haber encontrado en la práctica creativa, una vía para reelaborarlas y re-existir. Así, él, Nietzsche, en su metáfora inter-especies acerca de las transformaciones que debemos experimentar

---

14 Algunas entrevistas en las que Ariza comenta esta reflexión, pueden verse en Ariza (2014). Asimismo, participé de una entrevista colectiva a la artista, realizada junto a la Prof. Sonia Castillo Ballen, de la Universidad Distrital de Bogotá.

para convertirnos en “espíritus libres” –o “superhombre”, en su terminología-, nos decía: Primero, hay que convertirse en camello, para tomar sobre sí la pesada carga de la moral invertida [la conferencista se tira al piso, y camina en cuatro patas como un camello]. Luego, en león, para criticar la moral del deber-ser y luchar por el yo-quiero [la conferencista se levanta y realiza un intenso gesto sonoro corporal que imita el gruñir del león] y, finalmente, convertirse en “niño”, para ser el creador del propio juego, de nuevos valores, de un mundo nuevo [la conferencista realiza un paso de danza en ronda, a la manera de un juego].

Tanto las reflexiones de la anónima mujer de Soacha y del reconocido filósofo de Alemania que acabamos de citar, como el taller que diseñamos inspiradas en los relatos de Andrea y otras mujeres de Argentina, condensan la convergencia en esos tres momentos característicos de los procesos artísticos-reflexivos que intentan transformar las huellas de las experiencias violentas y dolorosas, con la esperanza de propiciar prácticas de re-existencia.

El primer momento, que en nuestro taller denominamos de reconocimiento del padecimiento vivido, aparece condensado aquí en estas sugerentes metáforas: el pesado y doloroso “piano” que carga la mujer de Soacha en sus espaldas y el “camello” del filósofo alemán (Nietzsche, 1984), que carga sobre sí los mandatos que otros le han impuesto. El segundo momento, que en nuestro proceso referimos como profundización de la comprensión de las experiencias vividas, a través de los movimientos proyección, reelaboración simbólica y objetivación, se evidencia en la imagen de la descarga de ese pesado piano que ahora comienza a ser escuchado, y en Nietzsche, en la transmutación hacia la figura de ese “león” que comienza a rugir y rebelarse, y se desprende así de esas pesadas cargas que llevaba sobre sí. Por último, el tercer momento, descrito en nuestro caso como “ensayos creativos del imaginar-desear”, aparece en la sugestiva imagen de “aprender a tocar el piano”, para crear nuestras propias músicas, y en ese convertirnos en “niños”, capaces de crear nuestros propios juegos. Este tercer momento, se corresponde a la afirmación de esa voluntad de potencia deseante, que permitirá la creación del sí mismo y el mundo, y que en Nietzsche (1984, p. 31, 39, 45) se encarna en la figura del “artista-dios creador de mundos”.<sup>15</sup>

---

15 En Citro y Batalla (en prensa), profundizamos en estos tres momentos de las estrategias de re-existencia a través de otro proceso de performance-investigación colaborativa.

No obstante, a diferencia del filósofo alemán, nos interesa destacar que difícilmente las personas podamos realizar estos procesos de re-existencia solas, pues necesitamos de ensambles y acoplamientos reflexivos-creativos con otros/as, con quienes compartir estos desafíos de ejercer tanto la escucha sensible como la sospecha y el diálogo crítico, la ampliación reflexiva de la comprensión como el ejercicio imaginativo de la creación. Por eso, este trabajo de performance-investigación también está orientado por una micropolítica que apunta a la “colaboración recíprocaritaria”, y que se constituye en otro de nuestros principios metodológicos fundantes. Este principio es el que nos impulsó a diseñar formas participativas que intentan trascender las distancias y jerarquías implícitas en las posiciones de investigador/a e investigado/a, pero también entre expositor y auditorio en un congreso académico tradicional, entre creador/a y a espectador/a en el arte, y entre docente y estudiante, en un aula universitaria. Si bien las preguntas y debates “devuelven” la agencia al investigado/a-espectador/a-estudiante, buscamos ir más allá de la palabra e incorporarlos/as también más activamente, convocando sus cuerpos sensibles y en movimiento, pues consideramos que estas limitaciones corporales y de la agencia, para los que quedan del lado más dócil y pasivo de la recepción, son otras de las herencias de la compleja matriz ontológica-epistémica-política de la modernidad-colonialidad patriarcal. Así, desde la perspectiva de las teorías de la decolonialidad (Dussel, 2000; Mignolo, 2003, entre otros), venimos cuestionado el carácter contemplativo de las obras de arte, así como de ciertas esencificaciones del saber académico que son algunos congresos y aulas universitarias (Citro, 2014). No obstante, ello no debería conducirnos a negar el importante rol que el distanciamiento crítico también ha tenido en todos estos campos. Por ello, nuestras exploraciones estéticas y epistemológicas se mueven hoy en un juego dialéctico abierto, entre los distanciamientos crítico-reflexivos y los acercamientos multisensoriales de nuestros cuerpos, a la manera de un *logos afectante* que intenta desestabilizar estas y otras oposiciones alienantes de la modernidad-colonialidad-patriarcal. Y por eso también, apelamos a micropolíticas colaborativas que trascienden el individualismo y la competencia, y se fundamenten en la empatía sensible y el intercambio recíprocaritario intersubjetivo, los cuales se inspiran no solo en la sororidad del activismo feminista sino también en las concepciones ontológicas y praxis ético-políticas de los pueblos indígenas y afrodescendientes latinoamericanos.

Por ello, para concluir, compartimos una de las fotos de Andrea, tomada en la Bienal de Performance e 2017, que capta la “ronda final” del taller, la cual retomaba las danzas circulares de los pueblos originarios qom del Chaco argentino, con los que he trabajado. A partir de esta ronda reflexiva, el taller proponía hacer circular la palabra, en un debate final que enlazaba nuestros cuerpos y los ponía en movimiento. Por eso, esta imagen evoca, metafóricamente, la prometedora potencia de cultivar ese *logos afectante y recíprocarario* que anhelamos, y que intentamos ensayar, a través de estas metodologías de performance-investigación colaborativa.



**Figura 5.** Ronda reflexiva final. Pasajes del Ni Una Menos, en la Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017. Foto: Andrea Podestá.

## Referencias

- ALBÁN ACHINTE, A. Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?. In: MIGNOLO, W.; GOMEZ, P. (ed.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 281-296.
- ANTIVILO, J. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nuestroamericano*. Bogotá: Desde Abajo, 2015.
- ARIZA, P. "Con las víctimas he aprendido a convertir el dolor en fuerza": Patricia Ariza. Entrevista de Marángela Urbina Castilla. *¡Pacifista!*, [s. l.], 2014. Disponible en: <https://pacifista.tv/notas/con-las-victimas-he-aprendido-a-convertir-el-dolor-en-fuerza-patricia-ariza/>. Acceso en: 15 oct. 2022.
- ARIZA, P. Entrevista con Patricia Ariza. Entrevista de E. Londoño La Rotta. (*Pensamiento, (palabra) y obra*, [s. l.], n. 17, p. 108-117, 2017.
- ASCHIERI, P. *Subjetividades en movimiento: reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019.
- BATALLA, S. Taller Subjetividad y Mirada. *Red de investigación de y desde los cuerpos*, [s. l.], 2013. Disponible en: <https://red.antropologiadelcuerpo.com/index.php/subjetividad-y-mirada/#more-2816>. Acceso en: 15 oct. 2022.
- BOAL, A. *Teatro del oprimido I: teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1989.
- BODOC, R. "Balazos al alma": prácticas organizativas y procesos de identificación entre la estética y la política: el caso de Colectivo de Fin de un Mundo. 2018. Tesis (Licenciatura en Ciencias Antropológicas) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2018.
- BROWN, G.; PICKERILL, J. Space for emotion in the spaces of activism. *Emotion, Space and Society*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 24-35, 2009.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, J. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- CANTADORAS: memorias de vida y muerte en Colombia. *Afrocine*, [s. l.], 12 mayo 2020. Disponible en: <https://afrocine.org/peliculas/cantadoras-memorias-de-vida-y-muerte-en-colombia/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CENTRO NACIONAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA. Madres de Soacha. *Centro Nacional de la Memoria Histórica*, Bogotá, 19 sept. 2015. Disponible en: <https://centro-dememoriahistorica.gov.co/madres-de-soacha/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

CITRO, S. La multiplicidad de la práctica etnográfica: reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, [s. l.], n. 18, p. 91-107, 1998a.

CITRO, S. La ritualidad en el mundo contemporáneo: el caso de los recitales de rock. *Noticias de Antropología y Arqueología: revista electrónica de difusión científica*, [s. l.], v. 3, n. 24, 1998b.

CITRO, S. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.

CITRO, S. Cuerpos significantes: nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías: estudios críticos de y desde los cuerpos*, [s. l.], n. 1, p. 106-126, 2014.

CITRO, S. Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos. In: REYES SUAREZ, A.; PIOVANI J. I.; POTASCHNER, E. (coord.). *La investigación social y su práctica: aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO: Teseo, 2016. p. 271-306.

CITRO, S.; BATALLA, S. *Los cuerpos de MAGUEM: una maquinaria alada guerrillera esponjosa mutante*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas. En prensa.

CITRO, S.; GRECO, L.; TORRES AGÜERO, S. Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance– investigación colaborativa. In: KATZER, L.; CHIAVAZZA, H. (comp.). *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Mendoza: Instituto de Arqueología y Etnología, Universidad Nacional de Cuyo, 2019. p. 103-172.

CITRO, S. *et al.* Pasajes del Ni Una Menos: reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Claroscuro*, [s. l.], n. 17, p. 1-28, 2018.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DIÉGUEZ CABALLERO, I. *Escenarios liminares: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

EQUIPO DE ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO Y LA PERFORMANCE. Pasajes del NiUnaMenos: de la soledad a la masa. *Corpo-grafias*, Buenos Aires, v. 7, n. 7, p. 106-115, 2020. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/15509/15341>. Acceso en: 15 oct. 2022.

FOGELMAN, P. Travestis migrantes, arte y religiosidad en la cultura queer de Buenos Aires. *Revista Brasileira de História das Religiões*, [s. l.], ano 12, n. 36, p. 9-34, 2020.

JACKSON, M. Knowledge of the body. *Man*, [s. l.], n. 18, p. 327-345, 1983.

JIMENO, M. Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 99-121, 2010.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural I*. Madrid: Altaya, 1994.

LONGONI, A. Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 14-26, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

MIGNOLO, W. Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

MONFORT, F.; PEKER, L.; SANDÁ, R. La calle es nuestra. *Página 12*, Buenos Aires, 27 mayo 2016. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10604-2016-05-27.html>. Acceso en: 15 oct. 2022.

MOURÃO, R. Performances artvistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

NIETZSCHE, F. *Así hablaba Zaratustra*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984.

NI UNA MENOS. Carta orgánica. *Ni Una Menos*, [s. l.], 2017. Disponible en: <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>. Acceso en: 15 oct. 2022.

NUÑEZ LODWICK, L. Reclamos diversos por vidas libres de violencias. In: #NIUNAMENOS vivxs nos queremos. Buenos Aires: Milena Caserola, 2015. p. 43-46.

ONEGLIA, M. Resquicio Colectivo, una vía [artista] hacia la estetización de lo político. *Cuadernos de Antropología Social*, [s. l.], n. 56, p. 181-200, 2022.

PASAJES del Ni Una Menos: de la soledad a la masa. Filmación: Salvador Batalla. Fotografías: Ojo Dentado– Salvador Batalla, Sergio Ranzoni, y Andrea Podestá. Buenos Aires: Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires: Ojo Dentado, 2018. 1 video (19min44s). Publicado en el canal Antropología de Cuerpo UBA. Disponible en: <https://vimeo.com/255673236>. Acceso en: 15 oct. 2022.

PEKER, L. Ensayo sobre el poder. *Página 12*, Buenos Aires, 8 jul. 2016. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10700-2016-07-08.html>. Acceso en: 15 oct. 2022.

POLTI, V. Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: las tesis y sus resonancias sono-corpo-políticas. *Revista Estudios Curatoriales*, [s. l.], v. 8, n. 13, p. 61-72, 2021.

PRECIADO, P. B. Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, [s. l.], n. 54, p. 20-27, 2004.

PRIETO STAMBAUGH, P.; TORIZ PROENZA, M. Performance entre el teatro y la antropología. *Diario de Campo*, [s. l.], v. 2, n. 6-7, p. 22-31, 2015.

RAPOSO, P. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RICHARD, N. *Zonas de tumulto: memoria, arte, feminismo: textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

RICOEUR, P. Palabra y símbolo. In: RICOEUR, P. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia, 1982. p. 7-25.

RICOEUR, P. Freud: una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, 1999.

RODRÍGUEZ, M. Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el can-dombe. *Avá, Posadas*, n. 14, p. 145-161, 2009.

SANTOS, E. F. Corpo livre: corpo e arte como formas de ativismo em São Paulo. *GIS: gesto, imagem e som: revista de antropologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 125-156, 2019.

SCHECHNER, R. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SEGATO, R. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

SVAMPA, M. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Madrid: Taurus, 2005.

TAYLOR, D. *The archive and the repertoire: performing cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

TURINO, T. Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, [s. l.], v. 43, n. 2, p. 221-255, 1999.

TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Paj Publications, 1983.

VERÓN, E. *El cuerpo reencontrado*. [S. l.: s. n.], 2003. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf>. Acceso en: 15 oct. 2022.

WACQUANT, L. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

ZENOBI, D. Políticas para la tragedia: Estado y expertos en situaciones de crisis. *Iberoamericana: Nordic journal of Latin American and Caribbean studies*, [s. l.], v. 46, n. 1, p. 30-41, 2017.

ZENOBI, D. Antropología política de las emociones: las movilizaciones de víctimas en América Latina. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 1-22, 2020.

ZENOBI, D.; MARENTES, M. Panorama sobre la producción social de las víctimas contemporáneas. In: PITA, M. V.; PEREYRA, S. (ed.). *Movilización de víctimas y demandas de justicia en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo, 2020. p. 67-100.

Recebido: 17/10/2022 Aceito: 01/07/2023 | Received: 10/17/2022 Accepted: 7/1/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License