



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

DUELO PÚBLICO A TRAVÉS DE LA PERFORMANCE EN URUGUAY: DEL ACTIVISMO AL *ARTIVISMO*

Los casos de *Mujeres de Negro*, *La caída de las campanas*
y *Diez de cada diez*

Flavia Figari Diab

Programa de Maestría en Arte y Cultura Visual

Facultad de Artes

Universidad de la República

Montevideo – Uruguay

Octubre de 2025

cap COMISIÓN
ACADÉMICA
DE POSGRADO

CSIC COMISIÓN
SECTORIAL DE
INVESTIGACIÓN
CIENTÍFICA

DUELO PÚBLICO A TRAVÉS DE LA PERFORMANCE EN URUGUAY: DEL ACTIVISMO AL *ARTIVISMO*

Los casos de *Mujeres de Negro*, *La caída de las campanas*
y *Diez de cada diez*

Flavia Figari Diab

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual, Facultad de Artes de la Universidad de la República, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magíster en Arte y Cultura Visual.

Directora:

D. Prof. Florencia Dansilio (FHCE, Udelar, Uruguay)

Co-director:

D. Prof. Sebastián Aguiar (FCS, Udelar, Uruguay)

Este proyecto obtuvo el apoyo de la Comisión Académica de Posgrados y del Programa de Iniciación a la Investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica, de la Universidad de la República.

Montevideo – Uruguay

Octubre de 2025

INTEGRANTES DEL TRIBUNAL DE DEFENSA DE TESIS

Prof. Mariana Percovich (FArtes, Udelar, Uruguay)

Prof. Amaia Arriaga (UPNA, España)

Prof. María Schmukler (FArtes, Udelar, Uruguay)

Montevideo– Uruguay

Octubre de 2025

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las entrevistadas, performers, artistas y mujeres de lucha, por su tiempo, su atención y su apertura emocional.

A Florencia Dansilio, por el apoyo continuo, la confianza, la lectura atenta, el intercambio y el ánimo. A Sebastián Aguiar, por acompañar y siempre contribuir con su apoyo. Ha sido un proceso largo de aprendizaje y de crecimiento constante.

A Pía Taborda, Sofia Machado, Fernanda Diab, Chiara Miranda, Matías Carbajal y Ricardo Klein, por sus lecturas y aportes enriquecedores y por interesarse, incentivar y potenciar todo lo surgido en este camino. A Sofía Cardozo, por acompañar el proceso desde todas las formas posibles. A Julia Melo, quien me acompaña con su apoyo incondicional y contención fundamental para seguir. A mi padre, por siempre leerme y devolver en intercambios de ideas. A mis amigas, amigos, familia, y colegas que de una forma u otra contribuyen diariamente a mi crecimiento personal, académico y profesional.

A Magalí Pastorino por sus lecturas y devoluciones atentas al inicio del proceso. A Ana Laura López por el interés, los intercambios y sus dedicadas contribuciones. A mis compañeras y compañeros de la cohorte, así como al equipo docente y al equipo de gestión de la maestría por el proceso compartido y el aprendizaje constante.

Resumen

Esta tesis de Maestría aborda las manifestaciones de duelo público en el Uruguay contemporáneo como prácticas performáticas que articulan y mediatizan denuncias colectivas contra los femicidios y otro tipo de violencia de género. El estudio parte del supuesto de que las expresiones de duelo público actúan como una herramienta de protesta que construye identidad y comunidad política a partir de procesos de creación artística, en la cual se exploran nuevas formas de lenguaje y comunicación sensible. La investigación propone una articulación teórica y metodológica entre la sociología y los estudios sobre arte y cultura visual, elaborando un diálogo interdisciplinario útil a la hora de comprender la dimensión simbólica y emocional de las acciones performáticas en el espacio público. Siguiendo un enfoque cualitativo, se estudian un corpus de tres experiencias activistas y/o artistas, que tuvieron una presencia relevante en los últimos años, a saber: *Mujeres de Negro*, *La Caída de las Campanas* y *Diez de cada Diez*. A través de entrevistas, observaciones y análisis de archivos visuales —fotográficos, audiovisuales y de prensa—, el trabajo analiza las formas, los significados y las tácticas desplegadas por estos colectivos en su búsqueda de visibilización y denuncia desde el 2010 a la actualidad. Los hallazgos de la investigación evidencian que las acciones performáticas estudiadas constituyen un territorio de cruce entre la estética y la política que se convierte en táctica de intervención y protesta social. Estas manifestaciones no solo permiten visibilizar la violencia de género, sino que también habilitan la creación de comunidades políticas que desafían las narrativas hegemónicas de la violencia. Esta tesis demuestra así que el activismo y las performances feministas en el espacio público operan como prácticas de resistencia que articulan el dolor y la denuncia utilizando la estética y reconfigurando los modos de acción política en el Uruguay contemporáneo.

Palabras clave: duelo público; performance; activismo; violencia de género; protesta; espacio público.

Abstract

This Master's thesis examines manifestations of public mourning in contemporary Uruguay as performative practices that articulate and mediate collective denunciations against femicides and other forms of gender-based violence. The study is based on the assumption that expressions of public mourning function as a protest tool that constructs political identity and community through artistic creation processes, exploring new forms of language and sensitive communication. The research proposes a theoretical and methodological articulation between sociology and studies on art and visual culture, establishing an interdisciplinary dialogue that contributes to understanding the symbolic and emotional dimension of performative actions in public space. Following a qualitative approach, the study analyzes a corpus of three activist and/or artist experiences that have had significant visibility in recent years, namely: *Mujeres de Negro*, *La Caída de las Campanas*, and *Diez de cada Diez*. Through interviews, observations, and analysis of visual archives —photographic, audiovisual, and press materials—, the thesis examines the forms, meanings, and tactics deployed by these collectives in their pursuit of visibility and denunciation from 2010 to the present. The findings reveal that the performative actions studied constitute a site of intersection between aesthetics and politics that becomes a tactic of social intervention and protest. These manifestations not only make gender-based violence visible but also enable the creation of political communities that challenge hegemonic narratives of violence. This thesis thus demonstrates that feminist activism and performances in public space operate as practices of resistance that articulate pain and denunciation through aesthetics, reconfiguring modes of political action in contemporary Uruguay.

Keywords: public mourning; performance; activism; gender-based violence; protest;
public space

Tabla de contenidos

Lista de figuras.....	IX
Lista de cuadros.....	XIII
Lista de siglas.....	XIV
Introducción.....	1
1. Formulación de la problemática y justificación.....	7
2. Fundamentos teóricos y antecedentes.....	10
2.1 Duelo público por la violencia de género como forma de resistencia.....	10
2.2 Performance como práctica política. Hacia una comprensión de la performance como protesta.....	16
2.3 De lo performativo a lo performático. Performance como vehículo hacia la acción política.....	19
2.4 Performance y tácticas estéticas. Del activismo al artivismo?	23
2.5 Artivismo, espacios de representación y acción política.....	27
2.6 Antecedentes.....	36
2.6.1 Duelo público, memoria y prácticas performáticas feministas en América Latina y el Cono Sur.....	37
2.6.2 Arte, protesta y feminismo en Uruguay.....	41
3. Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación.....	47
4. Metodología.....	49
4.1 Estrategia metodológica	50
4.2 Técnicas de investigación.....	52
4.3 El objeto de estudio y selección de casos	59
4.3.1. Dimensiones y categorías de análisis	61
4.3.2 Trabajo de campo	63
5. Formas de duelo público frente a la desaparición física de personas en Uruguay	66
5.1 La Marcha del Silencio como antecedente: una forma de duelo público en	

reclamo de justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos en dictadura.....	67
5.2 Mujeres de Negro. Duelo público en denuncia por los femicidios y la violencia de género.....	80
5.3 La caída de las campanas. Arte sonoro y ensayo documental en respuesta a los femicidios	96
5.4 Similitudes y diferencias en las formas de duelo público	104
6. Dimensión visual y estética de la performance urbana.....	109
6.1 Tácticas estéticas: colores, sonido, silencio y carteles	109
6.2 Trabajo corporal de la performers y creación colectiva	131
6.3 Relación entre performance y espectadores espontáneos.....	141
7. Las manifestaciones políticas sobre la violencia de género: del activismo al artivismo?	150
7.1 De la relación entre arte y política.....	151
7.2 El uso del espacio público en la intervención callejera	156
7.3 Cartografía de la performance en Montevideo	165
7.4 Redes, medios y documental. Importancia del registro como transmisor	170
7.5 Análisis del archivo fotográfico y audiovisual. Reproducción de la imagen	171
Conclusiones.....	178
Sobre el duelo público	178
Sobre la Performance cómo forma de acción política.....	180
Sobre la relación entre arte y política	182
Referencias	185
ANEXO.....	194
Trabajo de campo	194

Lista de figuras

Figura 1 <i>Marcha del Silencio, 20 de mayo 2018 Montevideo y 20 de mayo 2015 en Maldonado.</i>	73
Figura 2 <i>Recorrido de la Marcha del Silencio por la Avenida 18 de julio, 20 de mayo año 2017 y 2018, Montevideo.</i>	73
Figura 3 <i>¿Dónde están? Marcha del Silencio en Avenida 18 de julio, Intendencia de Montevideo.</i>	74
Figura 4 <i>Intervención de la Marcha del Silencio, “la memoria de Familiares en 18 de julio y edición virtual con transmisión” y “desde todos los rincones”, en la Avenida 18 de julio durante la emergencia sanitaria debido a la pandemia del covid-19 del 2021.</i>	79
Figura 5 <i>Imágenes publicadas en la red social Instagram de Mujeres de Negro por el colectivo.</i>	81-82
Figura 6 <i>Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre de 2019, llegada al punto de partida, Plaza Independencia.</i>	84
Figura 7 <i>Extracto de la proclama leída en la Intendencia de Montevideo por representantes del colectivo Mujeres de Negro al finalizar la marcha.</i>	86
Figura 8 <i>Imágenes publicadas en la red social Instagram de Mujeres de Negro Uruguay por colectivo.</i>	87
Figura 9 <i>Imágenes de diversas Marchas de Mujeres de Negro en donde se visualiza la salida y la formación en filas paralelas por la avenida 18 de Julio desde Plaza Independencia.</i>	88
Figura 10 <i>Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre 2019, llegada al punto final Intendencia de Montevideo.</i>	89
Figura 11 <i>Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre 2019, carteles de identificación de las víctimas por femicidio</i>	93
Figura 12 <i>Mujeres de Negro, marcha de día contra la violencia de género, noviembre del 2019, recorrido por la Avenida 18 de Julio.</i>	94
Figura 13 <i>Performance La caída de las campanas en la Plaza Independencia, junio del 2019.</i>	97
Figura 14 <i>Performance de Caída realizada frente a la Suprema Corte de Justicia en el 2018.</i>	101

Figura 15 <i>Performance La Caída de las campanas en la calle Avenida 18 de Julio, año 2019.</i>	103
Figura 16 <i>29° Marcha del Silencio: “Ellos saben dónde están. Exigimos respuesta”, Colectivo Catalejo.</i>	105
Figura 17 <i>Mujeres de Negro, salida desde la Plaza Independencia, recorrido por la Avenida 18 de julio, noviembre 2019</i>	106
Figura 18 <i>Performance Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020.</i>	111
Figura 19 <i>Performance Diez de cada diez frente al Palacio Legislativo el 25 de noviembre del 2020, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer.</i>	113
Figura 20 <i>Performance Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020.</i>	117
Figura 21 <i>Secuencia fotográfica de Performance Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020.</i>	120-121
Figura 22 <i>Performance La caída de las campanas en diferentes puntos de la ciudad, registro de las campanas.</i>	122
Figura 23 <i>Performance La caída de las campanas en la Sede Suprema Corte de Justicia en la plaza Libertad año 2016.</i>	124
Figura 24 <i>Performance La caída de las campanas en el 8M año 2018 en la Suprema Corte de Justicia.</i>	125
Figura 25 <i>Performance La caída de las Campanas en la Plaza Independencia 8 de marzo del 2019.</i>	126
Figura 26 <i>Marcha Mujeres de Negro por la Avenida 18 de Julio, 25 de noviembre 2018.</i>	129
Figura 27 <i>Marcha Mujeres de Negro por avenida 18 de Julio, 25 de noviembre del 2011.</i>	130
Figura 28 <i>Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016.</i>	132
Figura 29 <i>Performance La caída de las campanas realizada frente al Suprema Corte de Justicia en la plaza Libertad en el año 2015.</i>	133
Figura 30 <i>Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016.</i>	134

Figura 31 <i>Performance Diez de cada diez en la Plaza del Entrevero, 8 de marzo 2018.</i>	136
Figura 32 <i>Performance de Diez de cada diez realizada en la Plaza Cagancha año 2021.</i>	137
Figura 33 <i>Mujeres de Negro performance realizada frente al Palacio Legislativo en el año 2018.</i>	140
Figura 34 <i>Performance realizada por el colectivo Mujeres de Negro en la explanada del Palacio Legislativo año 2010.</i>	141
Figura 35 <i>Performance Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020</i>	144
Figura 36 <i>Performance Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020.</i>	144
Figura 37 <i>Performance La caída de las campanas en la Plaza Libertad, 25 de noviembre del 2018.</i>	146
Figura 38 <i>Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016.</i>	147
Figura 39 <i>Performance la Caída de las campanas en la Intendencia de Montevideo, 25 de noviembre del 2018.</i>	148
Figura 40 <i>Performance La caída de las campanas realizada en frente al monumento de El Gaucho año 2016.</i>	160
Figura 41 <i>Performance de Diez de cada diez en la calle 18 de julio en frente al Subte año 2018.</i>	161
Figura 42 <i>Muestra fotográfica “En tu piel” en el Mercado Agrícola de Montevideo (MAM), 2017.</i>	164
Figura 43 <i>Íconos que representación de los casos.</i>	166
Figura 44 <i>Puntos de acción de Caída, Diez y Mujeres en la Plaza Independencia.</i>	167
Figura 45 <i>Performance La caída de las campanas posición inicial frente a la Suprema Corte de Justicia en la Plaza Libertad año 2018.</i>	168
Figura 46 <i>Ubicación de las performances de Diez de cada diez y La caída de las campanas en Plaza Cagancha.</i>	169
Figura 47 <i>Performance 19580, performance realizada por bailarinas del Sodre al final de marcha de Mujeres de Negro 2024, Intendencia de Montevideo.</i>	173
Figura 48 <i>Performance 19580, performance realizada por bailarinas del Sodre al final de marcha de Mujeres año 2024, Intendencia de Montevideo.</i>	174

Figura 49 *Registro fotográfico de nota periodística realizada a integrantes de La caída de las campanas. 175*

Lista de cuadros

CUADRO N°1 DE DESCRIPCIÓN DE LOS CASOS DE ESTUDIO.	60
CUADRO N°2. DIMENSIONES Y CATEGORÍAS.	62
CUADRO N°3. SÍNTESIS DEL TRABAJO DE CAMPO.	63
CUADRO N°4. FRAGMENTOS DE TEXTO DE LA PERFORMANCE <i>DIEZ DE CADA DIEZ</i>.	118-119

Lista de siglas

Mdels Marcha del Silencio

Mujeres Mujeres de Negro

Caída Caída de las Campanas

Diez Diez de cada diez

H.I.J.O.S Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio

FACC Colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo

EC Estudio de caso

MAM Mercado Agrícola de Montevideo

MEC Ministerio de Educación y Cultura

8M 8 de marzo

25N 25 de noviembre

Introducción

En Uruguay, las formas de manifestación política han adquirido diversas características a lo largo de la historia y en la actualidad. Hay una que se destaca por su singularidad: *la Marcha del Silencio*. Desde mayo de 1996, los familiares de detenidos-desaparecidos por la dictadura cívico-militar encabezan una marcha silenciosa a la que se han sumado miles de uruguayos/as de diferentes generaciones a lo largo de los años. Hoy, cada 20 de mayo, un gran cortejo recuerda a personas ausentes, víctimas de la violencia de Estado, en un duelo público, colectivo y compartido.

Como ciudadana, militante, feminista, y nacida en el Cono Sur, estas formas de duelo público me generaron especial impacto al observar cómo eran retomadas para “duelar” otras muertes: las producidas por los femicidios y la violencia de género. Ambas demandas luchan por los derechos humanos, y ambos lemas denuncian muertes forzadas y asesinatos, evidenciando la falla de un sistema de violencia en el que vivimos. En este sistema de violencia, resulta inevitable reflexionar a partir de la muerte y de las muertes originadas por todo tipo de violencias, incluso aquellas que aún no culminaron en la muerte como última consecuencia. Ese interés motivó la investigación que se condensa en estas páginas, tomando la sociología como base y los estudios sobre arte y cultura visual como guía.

Sin embargo, observar las formas de duelo público de las mujeres en el Uruguay contemporáneo desde una distancia objetiva es prácticamente imposible ya que estos hitos en la manifestación política por los derechos humanos y los hechos que motivan la manifestación me han atravesado de forma cercana y personal. Es por eso tal vez, que el estudio de las formas de duelo público y memoria, no dejan de ser aspectos que cómo persona me produce una “afectación” imposible de deslindar de la mirada de la investigadora. Al no poder separar la “afectación” a nivel personal del interés sociológico por estos temas, a lo largo del proceso de investigación, me he interrogado respecto a diversos aspectos relacionados con el enfoque metodológico “clásico” que exige “objetividad” desde la sociología. Por ello, decidí articularlo con la subjetividad que habilitan los estudios sobre arte y cultura visual. Este aspecto de la afectación tiene una relación directa con la emocionalidad, un elemento fundamental que traigo a colación con el objetivo de plantear una reflexión que, como investigadora, considero pertinente discutir en estas páginas y que, en cierta forma, ha atravesado la historia de la sociología cómo

disciplina y la crítica de los estudios sobre performance ¿Cómo integrar la experiencia individual en la investigación? ¿A través de qué mecanismos se pueden articular datos objetivos y percepciones subjetivas? El estudio del duelo público a través de la performance en Uruguay me permitió comenzar a pensar y responder estas cuestiones de carácter epistemológico que seguramente enriquecerán mi práctica a futuro.

Esta investigación se propone indagar en las manifestaciones colectivas de duelo público surgidas en Uruguay entre 2010 y la actualidad frente a la desaparición física de mujeres y disidencias. El interés principal de esta investigación radica en comprender cómo ciertas acciones desarrolladas en el espacio público articulan lo performático y lo político en la formulación de una denuncia colectiva frente a los femicidios en la actualidad. Se parte de la premisa de que las expresiones de duelo, lejos de circunscribirse a una dimensión íntima, pueden constituirse en actos de resistencia y de visibilización social, en los cuales el cuerpo y la estética adquieren un papel central como medios de expresión y de interpelación política.

A partir de la identificación de diversos colectivos que han trabajado en la visibilización de los femicidios y la violencia de género, se seleccionaron tres casos paradigmáticos: *Mujeres de Negro*, *La Caída de las Campanas* y *Diez de cada Diez*. El análisis se centra en las particularidades de sus acciones, atendiendo tanto a sus características performáticas como a las tácticas que elaboran para instalar sus demandas en el espacio público. El recorrido analítico busca, por un lado, observar las formas y los significados del duelo público y, por otro, reconocer las continuidades y transformaciones que atraviesan estas prácticas en su devenir histórico. De este modo, el estudio procura sistematizar las estrategias estéticas y políticas que estos colectivos despliegan para producir visibilidad, interpelar a la sociedad y construir conciencia y memoria colectiva en torno a la violencia de género.

Esta tesis, elaborada en el marco de la Maestría en Artes y Cultura Visual, tuvo la intención de articular dos áreas de conocimiento generalmente disociadas en los estudios locales: la sociología y los estudios sobre arte y cultura visual. Es así que metodológicamente se conjuntan herramientas de la sociología cualitativa y una orientación interpretativa proveniente de los estudios de la performance, fundamentalmente a través del trabajo de Diana Taylor (2015).

Este trabajo de investigación propone un abordaje cualitativo que, a partir de los datos obtenidos, permite analizar el sentido de las acciones y las percepciones de los sujetos desde sus demandas. Es central la importancia social del objeto de estudio para la comprensión de la problemática por lo que se utiliza como estrategia el estudio de casos. Por un lado, la sociología permite indagar cómo los sujetos se relacionan, coordinan y organizan para llevar a cabo

prácticas performáticas en el espacio público, y comprender el sentido que le dan a sus acciones a partir de sus demandas. Los estudios de performance me han permitido, por otro lado, acercarme al estudio de estas prácticas desde otro ángulo, centrada en las decisiones estéticas y en las formas visuales que adquiere el duelo público, así como su articulación con la protesta social.

Es importante destacar, que las emociones, las mías, son parte y serán parte del análisis y del diálogo que se construya alrededor del trabajo. Dada la temática y mi relación personal con el tema, he decidido que la afectación que dichas acciones me generan es parte constitutiva de la mirada. En este sentido, no se trata de “naturalizar”, “ocultar”, o “encapsular” la afectación personal con el objetivo de alcanzar una “neutralidad axiológica”. Decidí así no forzar la separación entre el objeto y mi yo como investigadora; al contrario, construir un análisis a partir de ese vínculo emocional con el objeto fue clave para la comprensión del fenómeno estudiado. Por lo tanto, considero que se entrecruzan dos líneas. Por un lado, la metodológica, que implica no solo dejar planteadas estas cuestiones, sino también la justificación inevitable respecto a la tradición y la estructura preconcebida sobre los modos de construir los métodos en ciencias sociales. Por otro lado, considero que no solo ha sido un proceso de investigación teórica, sino que también fue un proceso artístico, en donde tuve que poner el cuerpo en el camino, en marchas, emocionarme, describirlo en palabras, en fotografías, en audiovisuales, trazar un mapa y expresarlo como resultado, pero también como parte de mi proceso creativo. En este trabajo están mis emociones, mi estremecimiento por los hechos que debo asumir y asimilar, pero también las emociones de las artistas y activistas que han puesto el cuerpo creado este lenguaje y universo de expresiones.

En línea con lo planteado, nuevas preguntas surgen a lo largo de la investigación respecto a reflexiones vinculadas al aspecto metodológico del doble rol como investigadora y artista: ¿qué pasa con el cuerpo atravesado por estos temas como investigadora? ¿Qué grado de involucramiento puede favorecer o no mi trayecto emocional respecto a estos temas? Esas tristezas, angustias, depresión, pesadillas, aparecidas a lo largo de la investigación — y por momentos el rechazo a querer continuar indagando en estos temas—, que tienen que ver con la muerte, la tortura, el duelo, el desconsuelo y el dolor; son ineludibles para pensar el propio tema y plantear líneas de trabajo a futuro. En este sentido, surge plantearse: ¿dónde colocar esas emociones en la investigación? Qué sucede con el cuerpo indagador, qué emociones y sentimientos son removidos y cómo esto afecta el análisis. En el caso de la no separación de los sentimientos, y en el caso de integrarlos al análisis siguiendo la formalidad que la academia

espera, ¿cuál es el recorrido metodológico que debo emplear, implementar o desarrollar para dejar plasmada la especificidad del involucramiento emocional respecto a estos temas?

Esta tesis está estructurada en dos grandes partes: una primera donde se desarrolla el enfoque teórico y los antecedentes empíricos de este trabajo, así como la formulación de objetivos, hipótesis, las preguntas de investigación y la metodología. Una segunda parte compuesta por tres capítulos de análisis de resultados. En cuanto a lo primero, se propone una articulación teórica en tres partes: 1) el duelo público; 2) las acciones de protesta y 3) la práctica performática enmarcada en acciones artivistas. Estas líneas serán abordadas desde una perspectiva interdisciplinar, para situarnos desde el encuentro entre arte y política a efectos de poder comprender su relación. En este sentido, se plantean algunos lineamientos sobre el duelo público en relación a la violencia de género como forma de resistencia. A su vez, se recorren algunos principales estudios sobre performance para analizarla como protesta, acción y práctica política. Además, se indaga en la dimensión estética y visual de la performance en relación al activismo y al *artivismo*. Por último, se revisan diversos puntos relacionados con el artivismo, sus espacios de representación y la acción política. En cuanto a los antecedentes, se sistematizan, por un lado, trabajos que analizan la problemática del duelo público, la memoria y las prácticas performáticas feministas en América Latina y el Cono Sur. Por otro lado, se incluye como antecedentes estudios que abarcan temáticas en torno al arte, la protesta y el feminismo en Uruguay.

Los capítulos de análisis de esta investigación siguen el planteo triádico que configura los fundamentos teóricos de este trabajo: duelo público, performance y política. De esta forma, el primer capítulo del análisis, llamado “Formas de duelo público frente a la desaparición física de personas en Uruguay”, analiza las formas de duelo en Uruguay desde una perspectiva socio-histórica. Se observa la dimensión del duelo en relación con el contenido de las demandas. Para esto se tienen en cuenta los discursos, las prácticas de movilización colectiva, las proclamas y las motivaciones de las performers. Esto fue posible a través de entrevistas a las performers, del análisis de datos secundarios y de la observación participante como técnicas privilegiadas de investigación. En este capítulo se plantea un recorrido por diferentes formas de duelo público por situaciones ligadas a la violencia de género en el Uruguay contemporáneo, específicamente en la ciudad de Montevideo, donde el femicidio y la violencia de género se encuentran como componentes fundamentales.

El segundo capítulo de análisis, titulado “Dimensión visual y estética de la performance urbana”, se centra en el estudio de la dimensión artística de las performances seleccionadas. Este apartado busca examinar cómo los elementos visuales y estéticos intervienen en la configuración de sentido de las acciones, atendiendo especialmente al modo en que el cuerpo, el espacio y los recursos escénicos se articulan en la práctica performática. El análisis considera aspectos como la presencia y el uso del cuerpo en el espacio público, las estrategias de disposición espacial y las decisiones estéticas que orientan cada acción. En este marco, adquiere relevancia el estudio de los colores característicos de cada caso —el negro, el blanco y el rojo— entendidos como signos visuales cargados de valor simbólico y político. Asimismo, se abordan las tácticas de preparación, ensayo y organización colectiva que anteceden a las intervenciones, con el fin de comprender cómo se construyen las propuestas desde su fase creativa hasta su puesta en escena. Para desarrollar este estudio, se trabajó con material visual —registros fotográficos y audiovisuales— provenientes en su mayoría de fuentes secundarias, complementados con observaciones de campo y entrevistas realizadas durante el proceso de investigación. Estos insumos permiten aproximarse a las prácticas analizadas no solo desde su dimensión estética, sino también desde su potencial comunicativo y político, considerando cómo la visualidad se convierte en un medio de enunciación dentro del espacio urbano.

El tercer y último capítulo, titulado “Las manifestaciones políticas sobre la violencia de género: del activismo ¿al artivismo?”, se centra en la dimensión política de las acciones estudiadas. Este apartado examina las formas de organización de la participación colectiva, las estrategias de articulación de las demandas y las maneras en que la acción performática y la acción política se entrelazan al irrumpir en el espacio público. El análisis busca comprender cómo estas prácticas configuran nuevas formas de intervención política que trascienden la protesta tradicional y se inscriben en el campo del artivismo. Los datos utilizados provienen tanto de observaciones de campo como de entrevistas realizadas a las participantes, complementados con registros visuales —fotográficos, audiovisuales y de prensa— obtenidos a partir de fuentes secundarias. Asimismo, se incorpora una cartografía de la dimensión urbana, observando cómo la apropiación del espacio urbano opera como parte constitutiva de las estrategias políticas y simbólicas desplegadas por los colectivos.

El estudio de la dimensión performática de la manifestación social y política para el caso específico de la violencia de género, deja de manifiesto cómo el arte puede ser una potente táctica de sensibilización. En este sentido, la performance pública en la movilización por demandas

colectivas se vuelve una alternativa de enunciación y resistencia a la hegemonía y sus dispositivos de control. Asimismo, las prácticas performativas y las formas de activismo estudiadas, pueden convertirse, siguiendo a Judith Butler (2020), en formas políticas de no violencia.

La violencia es representable ya que configura las narrativas de nuestras vidas cotidianas, incorporándose y naturalizándose de tal forma que se vuelve normal y no se diferencia de otras prácticas. Por ello, es necesario desafiar los signos de la violencia naturalizada, ya que estas prácticas provocan disrupciones que develan el manto que cubre la violencia cotidiana que la normaliza. El interés de mirar y de observar estas prácticas activistas en el espacio público es porque permiten desnaturalizar esa violencia naturalizada. Por eso tal vez, en la actualidad, su relación con el feminismo es muy fuerte. Resulta interesante considerar cómo estas prácticas artísticas feministas contribuyen a la construcción de una memoria colectiva y a la reconfiguración de las narrativas sociales en torno al duelo y la violencia de género, que motivan a continuar investigando la relación que existe entre el duelo, las prácticas feministas y la protesta reflexionando sobre quiénes retratan el dolor.

1. Formulación de la problemática y justificación

La violencia de género, y de manera más cruenta, los femicidios, representan una de las problemáticas sociales más urgentes y de creciente relevancia en América Latina (Gambetta, 2022). A pesar de los esfuerzos normativos, las políticas públicas y las campañas de sensibilización, la persistencia de esta forma de violencia evidencia fallas profundas en las estructuras sociales y en la capacidad estatal para garantizar la seguridad y la dignidad de todas las vidas. Esta realidad ha impulsado la emergencia de prácticas artivistas y activistas que, desde el espacio público, buscan transformar el dolor y el duelo individual en una denuncia colectiva, interpelando a una sociedad que a menudo naturaliza o invisibiliza estos crímenes. Sin embargo, la comprensión académica profunda de cómo el arte y, específicamente, la performance, facilitan la articulación de este duelo público y su transformación en acción política efectiva en el contexto uruguayo, aún presenta grandes vacíos. Es necesario explorar de qué manera estas expresiones, al operar fuera de los canales tradicionales, generan conciencia, construyen memoria y fomentan una comunidad de resistencia.

En este sentido, la presente tesis se propone investigar cómo las prácticas performáticas activistas y artivistas en Montevideo logran transformar el duelo individual por la violencia de género y los femicidios en una denuncia colectiva que interpela a la sociedad y al Estado, así como de qué manera estas expresiones artísticas construyen sentido, memoria y comunidad política en un contexto de invisibilización y naturalización de la violencia.

Para abordar esta cuestión, se adopta un lente metodológico inspirado en los planteamientos de Diana Taylor (2015), quien sugiere que la performance no es solo un acto efímero, sino un acto de transferencia capaz de transmitir saber social, memoria y sentido de la identidad a través de acciones reiteradas. Desde esta perspectiva, es posible estudiar eventos y manifestaciones como prácticas performáticas, revelando así cómo logran generar rupturas ideológicas, ofrecer modos de sentir y ser distintos a lo esperado en el espacio público, y forjar una "ceremonia compartida", que fortalece la inclusión del cuerpo como metodología de confrontación artística y política. Esta investigación se centra en la performance como dimensión clave, y en la comprensión de otras dos dimensiones clave: el duelo público y el artivismo. El duelo público se entiende como la manifestación colectiva y politizada del dolor por pérdidas que, aunque a menudo consideradas íntimas, se revelan como consecuencias de violencias estructurales. Implica la transformación del duelo privado en una forma de protesta y

construcción de memoria social, que busca el reconocimiento de vidas precarizadas y exige justicia. Por otro lado, se explora el concepto de artivismo, definido como la confluencia entre el arte y el activismo político, donde las tácticas estéticas y las herramientas artísticas (como el cuerpo, el lenguaje creativo y la intervención en el espacio) son empleadas intencionalmente para la consecución de objetivos sociales y políticos. El artivismo busca desnaturalizar problemáticas, movilizar la conciencia y generar cambios, desafiando a menudo las instituciones y los discursos hegemónicos desde una plataforma creativa y disruptiva.

En primera instancia, se analiza la Marcha del Silencio (*MdelS*) como antecedente del duelo público en Uruguay. Aunque no surge desde el ámbito artístico en su origen, sus características (el silencio, el uso de fotografías de identificación de personas desaparecidas, su masividad y su repetición anual) la configuran como una práctica de alto potencial performático y simbólico en la construcción de memoria y la exigencia de justicia. El corpus de estudio de esta tesis se compone de tres casos paradigmáticos en Uruguay, que ejemplifican distintas facetas de esta articulación entre duelo público y performance. Por un lado, el colectivo *Mujeres de Negro Uruguay (Mujeres)*, representan un caso central de duelo público y protesta por femicidios y violencia de género. Este colectivo, aunque de origen activista, incorpora tácticas estéticas performáticas (vestimenta negra, silencio, uso de carteles con nombres de víctimas) para visibilizar el dolor colectivo y denunciar la impunidad, y sirve como un puente entre el activismo más tradicional y las prácticas artivistas contemporáneas. Surge así la interrogante sobre las similitudes y diferencias en la capacidad de evocación entre el uso de fotografías (*MdelS*) y los nombres en los carteles (*Mujeres*), dada su función como canales de transmisión de memoria y significado simbólico. Se seleccionan también como casos la performance *La Caída de las Campanas (Caída)* y el colectivo *Diez de cada Diez (Diez)* y sus performances. Estos casos se sitúan plenamente en la órbita del artivismo. *Caída* enuncia explícitamente un duelo público por femicidios a través de una propuesta artística performática que explora el sonido y el cuerpo, mientras que *Diez* aborda la violencia de género en un sentido más amplio, interpelando estereotipos a través de un lenguaje creativo y acciones directas en el espacio público.

Los tres casos observados, a pesar de sus diferencias en el origen y las tácticas predominantes (activistas vs. artivistas), convergen en la urgencia de sus demandas. La violencia de género y los femicidios no solo movilizan a mujeres y disidencias, sino que activan una profunda búsqueda de justicia social y una transformación de las narrativas. Como señala Andrea Giunta (2020): "La figura del feminicidio y la violencia hacia los cuerpos y la psique de las

mujeres fue tomando un estado público y un grado de generalización sin precedentes" (p. 22). Es desde esta perspectiva sociológica y, al mismo tiempo, desde la óptica de los estudios sobre performance que se busca comprender cómo las definiciones políticas se conjugan con el trabajo corporal y el lenguaje creativo en estas prácticas (Taylor, 2011 y 2015). El cuerpo en el espacio público, ya sea físico o virtual, se convierte en un lienzo y un vehículo para la crítica y la transmisión de un conocimiento que se aleja de la palabra convencional, ofreciendo formas alternativas de sentir, ver e interpretar la vida en sociedad, y manifestando una resistencia radical a la muerte forzada del pasado, el presente y el futuro.

En síntesis, esta investigación se justifica por la imperiosa necesidad de comprender la compleja articulación entre el dolor, la protesta y la expresión artística en un contexto de violencia de género. Al desentrañar cómo el duelo público se materializa y cobra visibilidad a través de la performance en el espacio urbano de Montevideo, y cómo estas prácticas configuran una comunidad política y humana, se contribuye al debate social y académico, aportando nuevas herramientas para la lucha contra la violencia y la construcción de un futuro más igualitario y libre.

2. Fundamentos teóricos y antecedentes

Este trabajo propone la articulación teórica de tres principales dimensiones: el duelo público, las acciones de protesta y la práctica performática enmarcada en acciones artivistas. Para esto es necesario abordarlas desde una perspectiva interdisciplinar para comprender la relación entre arte y política. A continuación, se desarrollan conceptualizaciones teóricas que abordan el problema, los objetivos planteados y sus dimensiones subyacentes a partir del acumulado académico sobre el tema.

En primer lugar, se traza un camino teórico para la comprensión de la violencia de género y el duelo público como forma de resistencia desde las prácticas observadas. En segundo lugar, se analiza la relación existente entre el duelo público, la performance y las acciones de protesta. En tercer lugar, se plantean las diferencias teóricas entre lo que se entiende por los conceptos de performatividad y performativo/performático para ubicar epistemológicamente el concepto de performance y su relación con la acción política, articulando diversas categorías que forman parte de esta dimensión, tales como el elemento del cuerpo en el arte, el espacio público y la estética. Por último, se recorren algunas líneas teóricas con el objetivo de contribuir a un enfoque sobre artivismo, dimensión que engloba categorías como la participación colectiva, el sentido político y social, y los espacios de representación como táctica de intervención y acción, funcionando a su vez como articulador de las dimensiones anteriores.

2.1 Duelo público por la violencia de género como forma de resistencia

Una de las principales perspectivas que se utiliza en torno al concepto de duelo y duelo público a lo largo de toda esta investigación proviene de los aportes de Judith Butler, quien estudia y analiza la relación que existe entre el duelo, la violencia y las luchas políticas. En este sentido, es pertinente situarse desde el universo epistemológico de la autora, ya que aborda, a su vez, la perspectiva de género, lo cual es central para este estudio.

Butler (2022) plantea que:

(...) el duelo público puede convertirse en un acto político. Pensemos en las Abuelas de Plaza de Mayo, en las Mujeres de Negro, en las Familias de Ayotzinapa. Quienes

exigen este derecho al duelo no van a desaparecer de los medios o de las plazas. Están reivindicando públicamente su derecho a llorar públicamente. (p. 52)

En relación con la afirmación de Butler, se considera que este derecho a llorar públicamente tiene vínculo con nuestra capacidad de reaccionar en la vida y ante el mundo. Esta capacidad de emocionarnos, sentir dolor, rabia, tristeza ante la violencia cotidiana, significa que aún quedan personas que no aceptan la violencia en la vida cotidiana como algo natural, y que la misión social debe ser destruir esa concepción totalmente aceptada e indiscutida que así se debe vivir, bajo el manto de la inseguridad, el miedo, el castigo, la injusticia y la muerte.

El duelo público según Butler (2004), nos lleva a reflexionar sobre el hecho que nos reúne a todos como seres humanos frente a las pérdidas que sufrimos cuando otros mueren. En principio se hace inevitable pensar en el sentido que tiene para nosotros transitar emocionalmente un duelo. Luego, el siguiente paso es considerar las circunstancias de esas pérdidas, si las mismas fueron inevitables por razones biológicas y naturales o si esas pérdidas fueron causa de una muerte forzada y podrían haber sido evitadas. Es entonces donde la noción de duelo da un giro y se convierte en un duelo imprevisto, y las razones de este duelo hacen que sea necesario transitarlo de alguna forma. Es a través del reclamo del derecho al duelo que se halla la necesidad manifiesta de rechazar las pérdidas que se sufren por los femicidios y el dolor que esto conlleva¹. Las muertes de las niñas, niños, mujeres y disidencias podrían ser evitadas en un mundo distinto al de la sociedad de la violencia (patriarcal), y el duelo que se expresa por estas muertes, no son solo por las muertes del pasado, sino también por las muertes que vendrán. En palabras de Butler (2004): “la pérdida nos reúne a todos en un tenue 'nosotros'. Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (p. 46). En este sentido, es que emerge la necesidad de explorar, comprender y describir la dimensión del duelo que se hace público y colectivo a través de intervenciones artísticas en el espacio público, en las calles, en las redes sociales virtuales, etc. Siguiendo la línea de Butler, el duelo permite que se elabore de forma compleja una comunidad con un sentido político.

Butler afirma que: “seguramente existen muchas maneras de considerar la vulnerabilidad corporal y el trabajo del duelo, así como varios modos de pensar estas condiciones dentro de la esfera política” (2006, p. 45). En esta lucha por el reclamo a la libertad para nuestros cuerpos, para que no nos maten, y de habernos matado, exigir respuestas para sanar de alguna manera el dolor inexplicable de vivirlo, se pone el cuerpo mismo en acción, en espacios compartidos que

¹ Y también que se ha sufrido por violencia militar y policial en dictadura.

puedan ser escuchados y vistos, intercambiando lenguajes que en sus variaciones hallen el entendimiento ajeno. Cuerpo, duelo, arte, política, visibilización, dialogan generando una órbita de creación y de recreación social.

Transformar el dolor en un recurso político, expresa Butler (2020), es un lento proceso como el dolor mismo de transitar un duelo, que parte del desarrollo de la acción, generando una identificación con el sufrimiento. La autora plantea el hecho de que unas vidas valen más que otras, una desigualdad que se observa en el grado de tenacidad con la cual se defienden unas vidas más que otras (p. 42). A este suceso, Butler le llama “duelidad”², que trata del grado en el que se lamenta la pérdida de una vida. Siguiendo a la autora, hay diversas razones para que suceda esto, tales como el racismo, la xenofobia, la homofobia, la transfobia, la misoginia y el sistemático desprecio por los pobres y los desposeídos. La autora plantea la necesidad de comenzar a buscar la forma de la no violencia en contraposición a la violencia, lo cual es necesario para la futura subsistencia de la humanidad.

Butler (2020) afirma lo siguiente:

Si queremos entender lo que significa hoy la no violencia en el mundo donde vivimos, debemos conocer las modalidades de la violencia a las que hay que oponerse, pero también debemos retomar un conjunto de cuestiones fundamentales que pertenecen a nuestro tiempo: ¿qué hace que una vida sea más valiosa que la otra? ¿Qué es lo que determina la desigualdad a la hora de valorar diferentes vidas? ¿y cómo podríamos comenzar a formular un imaginario igualitario que se integre a nuestra práctica de la no violencia, una práctica de la resistencia, a la vez vigilante y optimista? (pp. 42-43)

La autora plantea este cuestionamiento como un problema político, como “parte de una opresión más amplia de biopoder que distingue (sin justificación), entre vidas a duelar y vidas que no merecen duelarse” (Butler, 2020, p. 73). En esta línea, también considera que la perpetuación de esta lógica es posible a través de la violencia, no solo física y que la violencia se responde con violencia, en el sentido que, a través de la justificación, por ejemplo, de la “defensa propia” se responde de forma violenta, construyendo así una lógica de necesidad de esta violencia que no permite pensar de otro modo. La violencia estructural contiene así la escasa posibilidad de criticar las condiciones de sus métodos, al punto que se conforma una interrelación e interdependencia que no conoce otra forma de interacción. En esta lógica, la desigualdad de género se duela por las muertes que vendrán, pero no es solo la desigualdad de género, es el

²“(…) como bien sabemos, en este mundo, las vidas no se valoran de la misma manera y no siempre se presta atención a los reclamos contra las agresiones y el asesinato de los que son víctimas. Y una de las razones es que sus vidas no se consideran dignas de llorarse o de duelidad” (Butler, 2020, p. 42).

sistema de desigualdad instalado que hace la vida susceptible de violencia, y este sistema se regula por valorar unas vidas más que otras. A partir de la siguiente cita de Butler, se considera que las prácticas artísticas con sentido político, que se definirán como activistas, son formas no violentas de oponerse al poder hegemónico y sus mecanismos de disciplinamiento, control y coerción.

En este sentido Butler (2022) propone la siguiente reflexión:

De modo que lloramos, y con ello al mismo tiempo nos oponemos a la injusticia. El despliegue de un duelo público se alía con una oposición militante frente a la injusticia. Y del mismo modo que nos oponemos a la violencia por medio de nuestro dolor y de nuestra rabia, estamos practicando la no violencia cuando nos dolemos y militamos en contra de la continuación de la violencia y la destrucción. (p. 42)

Con el objetivo de comprender algunos aspectos sobre la memoria como camino que reconoce el dolor que se enfrenta en circunstancias y contextos de la vida, se introducirá a la autora Nelly Richard, quien de una forma especialmente sensible reflexiona de forma crítica acerca de la memoria y deja planteadas algunas consideraciones para comprender las dimensiones que conllevan estos hechos de profunda emocionalidad. Analizando el duelo por violaciones de los derechos humanos en el pasado reciente en el Cono Sur, los aportes teóricos de Richard nos introducen en una dimensión que tiene que ver con la memoria enfatizando en el duelo: un duelo inacabado, en palabras de la autora. A través de la memoria activa y disconforme, como expresa la autora, Richard plantea “el desafío de reunificar a una sociedad traumáticamente dividida por el odio suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar” (Richard, 2007, p. 110). Desde los estudios de caso que aquí se investigan, y observando la lucha por la justicia en materia de derechos humanos como aspecto en común, se halla la configuración de lo que Richard expresa como “memorias trabadas de la historia”. Los hechos del pasado movilizan las luchas para la transformación del presente, pero más aún, del futuro. El presente a medida que transcurre el tiempo es pasado, y como dice la autora se producen temporalidades en discordia.

En este sentido, Richard (2007) formula:

El pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo *ya sido*. El pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad, pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. (p. 110)

Las distintas estrategias que llevan a cabo los colectivos no solo tienen como fin alertar a la población acerca de las temáticas que los conmueven, sino también expresar de forma sensible, y tratar de conmover de esta forma a quienes no están enterados del dolor como una constante en sus vidas. De esta forma, como afirma la autora, “la dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política que levanta el tema de las violaciones de los derechos humanos” (Richard, 2007, p. 110). Considerar la relación que tiene el duelo, sobre todo el duelo público, y la memoria posiciona una perspectiva que, a su vez, teje un camino para reinterpretar y ampliar esta dimensión. Expresar a través del cuerpo utilizando mecanismos no convencionales y produciendo sensibilidad, como es posible a través del arte, es también profesar el dolor interior. La afectación es el móvil de los colectivos reunidos en diferentes ámbitos con diferentes propuestas dejando en claro cuál es su dolor.

En palabras de Richard (2007):

Si bien el consenso político sabe “referirse a” la memoria - la evoca como tema y la procesa como información -, no es capaz de *practicarla* y menos de *expresar sus tormentos*. “Practicar” la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia; “expresar sus tormentos” supone recurrir a figuras del lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado. (p. 136)

Uno de los aspectos que trae a colación la autora con respecto a la memoria, es cómo se deja de lado o se evita dimensionar las heridas del recuerdo de lo sucedido por parte de la sociedad, las cuales implica consecuencias psíquicas, emocionales, físicas, verdaderos trastornos y consecuencias irremediables. La memoria es “enfriada”, “alivianada”, dejando de lado el dolor por la cortina de los derechos humanos, que no permite entrar en las profundidades del dolor, convirtiendo el proceso en trámites judiciales, intervenciones institucionales, etc. El duelo público podría convertirse en la perspectiva que quiere develar el verdadero dolor que causan los asesinatos forzosos, tanto de los crímenes de la dictadura, como de los femicidios, del pasado, presente y del futuro. La autora afirma que “el discurso público salda formalmente su deuda con el pasado sin demasiado pesar, sin casi nunca pasar por las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos” (Richard, 2007, p. 137). Tanto la *Marcha del Silencio (Mdels)*, como *Mujeres de Negro (Mujeres)*, *La caída de las campanas (Caída)* y *Diez de cada Diez (Diez)*, buscan transmitir en sus diversos objetivos específicos, las emociones que atraviesan los cuerpos a través de su propio lenguaje que construyen conocimiento acerca de los traumas vividos y que se viven en la sociedad. Como plantea Richard a través de una pregunta formulada por T. Moulian: “¿cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que

permitan la ‘comprensión’, con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las ‘ciencias humanas’?” (Richard, 2007, p. 149).

Con el objetivo de comprender el nexo entre el duelo público y performance en este trabajo, es pertinente introducir los aportes de Diana Taylor (2000) cuando describe claramente la relación que encuentra entre la construcción de memoria a través de la performance en relación con el trauma y por tanto observable en el duelo:

La memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. A través de *la performance* se transmite la memoria colectiva. Performance, término derivado de la palabra francesa ‘parfournir’ significa realizar o completar un proceso. La teoría de *performance* viene de estudios antropológicos que se enfocan en dramas sociales y colectivos y de estudios teatrales. Incluye múltiples tipos de eventos en vivo-puestas teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, deportes, fiestas (entre muchos). Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. (p. 34)

Es decir que la performance es un vehículo fundamental para transmitir memoria colectiva. En línea con el cruce entre arte, violencia y memoria se menciona los aportes teóricos de Elkin Rubiano Pinilla (2014) quien estudia esta relación. El autor analiza el arte participativo y las prácticas artísticas en torno al duelo y la construcción de memoria. Partiendo de la violencia en Colombia como problemática histórica, y por tanto, constante en el arte de este país, el autor afirma que la violencia es un tema profundamente representado en el arte nacional funcionando “como testimonio, como denuncia, como crítica, como formas de simbolización, construcción de memoria, duelo, etc.” (Rubiano, 2014, p. 34). En este sentido, parece interesante tener presentes las interrogantes que se plantea el autor para este trabajo, “¿qué formas sensibles se despliegan en sus prácticas? ¿Qué estrategias de creación y recepción se ponen en juego?” (Rubiano, 2014, p. 34). En esta línea, se considera el planteamiento que realiza el autor respecto al papel de la estética como capacidad de instaurarse en un cuerpo y moldear sujetos en sus formas de ser, de pensar y de sentir. Estos tres elementos fundamentales en la experimentación de las emociones serán considerados para comprender los discursos que se construyen y por tanto el efecto que resulta inseparable de la política. Respecto a lo planteado, el autor afirma que “en la tradición de la teoría crítica este aspecto es central y cita a Theodore Adorno cuando expresa que “la necesidad de *dejar de hablar al dolor* es la condición de toda verdad” (Adorno, 1992, p. 26, citado en Rubiano, 2014, p. 35). Esta cita es fundamental y pertinente de recordar para reflexionar acerca de la relación que existe entre arte y verdad, cuestión quizás casi inherente en el arte, pero en este caso, en línea con lo planteado por el autor, es clave comprender la verdad que no puede separarse

del dolor, y esto implica la violencia (exterminios, asesinatos), y en este trabajo específicamente se ponen en foco los femicidios y la violencia de género a partir de prácticas artísticas. Las prácticas de duelo público que se observan aquí construyen memoria y es a través de la performance que es posible transmitirla.

2.2 Performance como práctica política. Hacia una comprensión de la performance como protesta

En las últimas décadas, la performance como acción política ha cobrado una relevancia fundamental en el estudio de la protesta social. Tradicionalmente, la comprensión de estos fenómenos se ha centrado en sus dimensiones estructurales y organizativas. Sin embargo, una perspectiva más matizada exige observar las prácticas específicas que la performance lleva a cabo como protesta. Aunque estas acciones se encuentran atravesadas por lo estético, su esencia y motor principal radica en la protesta misma. En este sentido, la performance no es meramente un complemento, sino un vehículo intrínseco para la articulación de demandas y la resistencia al poder. Con la intención de observar a la performance como herramienta analítica de la protesta, recurrimos a Yarimeth Osorio Rabadán (2018), quien plantea que la performatividad en el contexto de la protesta social puede entenderse a través de múltiples dimensiones, en palabras de la autora:

En relación con la protesta y los movimientos sociales, la performatividad puede ser entendida desde distintas dimensiones, por ejemplo, respecto al análisis del lenguaje (...) de las consignas y las demandas, la exposición del cuerpo en las manifestaciones, los eventos de protesta artísticos/teatrales de los que valen los activistas a la realidad alterna que se despliega durante las mismas. (p. 69)

Más allá de la articulación de demandas, la performatividad permite visibilizar una realidad alterna que se despliega durante estas acciones. Además, el estudio de la protesta desde esta perspectiva ubica las dimensiones éticas y emocionales de los participantes como fundamentales. Como afirma la autora, las acciones de protesta son demostraciones públicas de inconformidad, pero también son prácticas que confieren sentido al movimiento, despertando sentimientos de pertenencia, solidaridad e identidad compartida (Osorio, 2018).

Por otro lado, si se observa la protesta social como una forma de resistencia, desde una perspectiva más amplia, la protesta social, se puede pensar, tal como señala Gordillo (2024), como una forma no institucional de presentación de demandas. Es decir, emerge cuando los canales formales son inexistentes o se perciben como ineficaces. Más que una simple expresión

de descontento, la protesta constituye una forma de resistencia frente al poder. Así, al analizar la performance como acción política, es crucial reconocer cómo la estética y la emoción se entrelazan con la resistencia, creando una forma poderosa y multifacética de manifestación que trasciende la simple oposición para construir nuevos imaginarios sociales y políticos.

Por otro lado, se plantean aspectos que tienen que ver con las estéticas artísticas y se reflexiona acerca de interrogantes como, por ejemplo, por qué el cuerpo y por qué la acción de la performance en espacios públicos. En primer lugar, y con respecto al concepto de estética, se tomará como interpretación el siguiente planteo realizado por Inés Moreno (2012):

El objeto es el «causante» de la experiencia (estética) pero la conexión es más íntima, porque el objeto, que es un objeto percibido, aparece también en la experiencia como su campo formalmente objetivo. Una experiencia es coherente si una cosa conduce a otra: una continuidad de desarrollo, sin hiatos, ni espacios muertos, la sensación de una estructura providencial general de orientación y la acumulación ordenada de energía en dirección de un punto culminante, todo lo cual está presente en un grado inhabitual. (p. 70)

En este sentido, al pensar en la existencia de una estética inherente a las prácticas artísticas y performáticas de los casos estudiados, se interpreta a raíz de la experiencia que surge de la propuesta y el efecto que es buscado. No necesariamente tiene que causar un efecto previamente determinado, sino un efecto como tal. El objetivo político y estético de las propuestas artísticas que salen a la calle a interpelar las emociones tiene que ver con la movilización sensible de la conciencia y del cuerpo hacia una interpretación interna que procesa lo que recibe. La estética funciona como canal de la sensibilidad que intenta interpretar la política sin deshumanizarla.

Por otro lado, cabe preguntarse la relación que tiene el cuerpo físico con el cuerpo performático que construimos alrededor de una identidad que interactúa con otros en la acción, como a su vez la relación con el cuerpo simbólico. La autora Amelia Jones (2011) propone en la comprensión del arte corporal el uso del cuerpo como modo de expresión donde el cuerpo funciona como vía de comunicación proponiendo un lenguaje alternativo. Siguiendo a Jones el cuerpo es el lienzo, la performance el cuadro y el lugar de exposición es el espacio público. Se puede pensar que en la modernidad el cuerpo puede ser caracterizado por su tendencia al ocultamiento, así en estas se puede hallar la rotura de esa lógica, y su vez la desconstrucción del cuerpo privado convirtiéndose en la disputa por excelencia. Según Jones y otras tantas teorías feministas, el arte que se expresa a través del cuerpo hace aparecer a sujetos minoritarios.

En este sentido, la autora afirma que “el cuerpo atravesado por los golpes de la hegemonía que los ubica en la minoría, no en referencia a un número sino en términos de relación de poder.

Cuerpos dominados y disciplinados, se revelan, se indisciplinan y se expresan” (Jones, 2011, p. 13). Esta afirmación puede comprobarse con los casos observados en este trabajo, colectivos y performance que llevan a la acción a través del uso del cuerpo expresiones que contradicen la hegemonía patriarcal, que reaccionan ante una injusticia desigual, revelándose activa y expresamente en contra del statu quo. La autora dialoga con diversas y distintas teorías feministas las cuales se han opuesto al uso del cuerpo como forma de oposición, observando en estas una postura un tanto radical, aunque comprensible en su momento, y se debe a que, según Jones (2011):

La articulación feminista de este rechazo de lo corporal fue en particular vehemente sobre la necesidad absoluta a retirar el cuerpo femenino de la representación; se consideraba que toda presentación o representación del cuerpo femenino participa necesariamente en la dinámica falocéntrica del fetichismo. Así, las artistas feministas tan solo deben evitar cualquier significación del cuerpo femenino (en tanto ha sido siempre considerado como objeto. (p. 132)

Sin embargo, para revertirlo como objeto centralizado de la mirada machista, el arte es capaz de construir un canal crítico hacia esas representaciones para resignificar el sentido de cuerpo. Para revertir el significado normalmente atribuido al cuerpo de la mujer o en relación con lo femenino con respecto al “deber erótico” esperado, se tendrá que reforzar los mecanismos de aparición del cuerpo en versiones que responden a otras formas posibles, siendo el arte y más específicamente el arte en relación con el cuerpo una vía directa al encuentro de otros significados. Plantea Jones que el arte corporal, y también las artes del cuerpo (a mi entender) “cuestiona de manera más eficaz las estructuras de la interpretación, y nos impulsa a ver que todo juicio político y estético responde a intereses particulares, y no es definitivo ni objetivo” (Jones, 2011, p. 132).

Sin poder profundizar en la memoria como dimensión analítica que abarca una diversidad de elementos teóricos se intentará introducir una línea de abordaje para comprender o reflexionar acerca de la importancia de las imágenes a través de los archivos y registros.

Con este propósito se introduce la perspectiva de Roland Barthes (1986) en cuanto a las fotografías como signo que se encuentra en la fuerza de transmisión de conocimiento y de memoria a través de las imágenes en donde la comprensión de esta se encuentra atada a su cultura “así pues, gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del “saber” del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos” (Barthes, 1986, p. 24). En este sentido, no se espera que el receptor no comprenda el significado, se encuentra implícito que el sentido se halla sin necesidad

de explicar más allá de la imagen, sino que en esta se resume todo. Es por ello que el autor plantea que “hallar ese código de connotación consistiría, por tanto, en aislar, inventariar y estructurar todos los elementos “históricos” de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera” (Barthes, 1986, p. 24)

2.3 De lo performativo a lo performático. Performance como vehículo hacia la acción política

A continuación, se analiza la performance como una dimensión en la que confluyen categorías como el cuerpo entendido como dispositivo de acción, el espacio público, el ritual, la intervención callejera, la creación colectiva, la visualidad, entre otras. Se emplea el término *performer* para referirse a todas las personas que integren los casos seleccionados en este estudio y que han participado en las acciones y performances mencionadas en este trabajo.

Desde la década de 1960, artistas de diversas procedencias “han usado el cuerpo para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar al cuerpo frontalmente en el quehacer artístico” (Taylor, 2015, p. 9). Una de las formas en que esto se ha materializado es a través de la performance.

Erika Fischer-Lichte aborda esto señalando que “el término deriva del verbo '*to perform*', 'realizar': se 'realizan' acciones” (Austin, 1998, p. 47, citado en Fischer-Lichte, 2004, p. 47). Según la autora los términos performativos “son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte, 2004, p. 48). Las condiciones para que un enunciado sea considerado performativo no son únicamente lingüísticas, sino también, -y sobre todo- institucionales y sociales (Fischer-Lichte, 2004, p. 49). Fischer-Lichte introduce los aportes de J. L. Austin (1998) y los amplía incorporando la teoría de Judith Butler³. Esta inclusión permite una comprensión de lo performativo que trasciende el lenguaje, integrando también al cuerpo y a las acciones corporales como dimensiones fundamentales de la performatividad.

³ “Sin remitir de forma expresa a Austin, Judith Butler introduce en la filosofía de la cultura el concepto de performativo en su artículo de 1988” (Fischer-Lichte, 2004, p. 54).

En este sentido, según Fischer-Lichte, Butler sostiene que la performatividad de los cuerpos no es previa a una identidad preconcebida, sino que, lo más importante, *genera* identidad. Así, la identidad - entendida como realidad corporal y social- se constituye siempre a través de actos performativos. En este contexto, el término *performativo* significa, sin lugar a dudas, lo mismo que en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial (Fischer-Lichte, 2004, p. 55).

A continuación, la autora introduce estas ideas para diferenciar lo performativo de lo performático y explora cómo ambos conceptos se vinculan con el arte y la performance. De ambos autores citados, Fischer-Lichte subraya que “la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública. Para ambos existe sin duda una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (performance)” (Fischer-Lichte, 2004, p. 58). En este sentido, la autora sugiere la necesidad de incorporar una teoría estética de la performance.

En línea con lo planteado, Diana Taylor (2011) sostiene lo siguiente:

Tal vez este cambio de perspectiva nos permitiría reconocer que performance no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (...) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (...) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales o tallar una máscara. (p. 19)

Siguiendo esta línea, podría considerarse que la performance engloba tanto lo performativo como lo performático y dependerá de la acción en cuestión (un aspecto que se profundizará más adelante). Taylor también sugiere que no solo es posible estudiar las performances, sino que eventos similares pueden analizarse como tales, lo que abre la posibilidad de constituir un lente metodológico.

En relación con esto, Taylor introduce la distinción *es/como* (performance) tomada de Richard Schechner, quien destaca que la performance “es como un fenómeno que es a la vez ‘real’ y ‘construido’” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 20). En consecuencia, se continuará realizando una distinción entre los conceptos de *performativo* y *performático*, que serán centrales en este estudio. Según Fischer-Lichte (2004), se adopta el término *performance* en su uso contemporáneo en español, y *performático* para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance.

De este modo, para hacer referencia a características teatrales o escénicas de una intervención artística (o performance) se dirá que se trató de algo performático y no performativo. La performance constituye un proceso de práctica, episteme, evento, intervención, acto y modo

de transmisión, conformando una especie de esponja absorbente de ideas y combinaciones de diversas disciplinas que crean su propia metodología para aproximarse a nuevas formas de entender y conceptualizar el mundo. Tanto Fischer-Lichte como Diana Taylor coinciden en el uso del término, *performático* y en su conceptualización.

A su vez, añade que para Turner, las performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura, “guiado por la creencia en la universalidad y relativa transparencia comunicativa de las performances como acto simbólico” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 20). En consecuencia, no solo se identifica el componente de la performance como estrategia mediante la cual se expresa una idea en un momento específico a través de una ejecución concreta, sino que dicha también alberga objetivos específicos que responden a un contexto histórico determinado, influido por una coyuntura que impulsa la acción hacia la generación de efectos rupturistas, tal como se observa en los casos seleccionados para este estudio.

De esta manera, se buscan rupturas ideológicas que, en el proceso de transferencia planteado por Taylor, permiten que los casos analizados transmitan ideas que se sitúan fuera del ámbito institucional. Estas performances propician nuevas formas de sentir y de ser, contrastantes con las normas establecidas en el espacio público, generando lo que Taylor denomina una “ceremonia compartida”.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, Taylor sostiene que, desde la década de 1960, los artistas han utilizado el cuerpo para confrontar los regímenes de poder y las normas sociales, lo que ha fortalecido la inclusión del cuerpo como metodología de confrontación en el arte. La autora afirma que la performance no se limita a una repetición mimética, sino que, al incluir la posibilidad de crítica, creatividad y cambio a través de la repetición, facilita la práctica de diversas acciones. En estas acciones se engloban el arte de la performance, el teatro, la danza, así como actos sociopolíticos y culturales, tales como protestas políticas, desfiles militares y funerales, entre otros.

Siguiendo a Taylor, "estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana" (Taylor, 2015, p. 17). Las prácticas mencionadas contienen elementos que se reiteran, pero a la vez, se renuevan y re-actualizan constantemente.

Un ejemplo paradigmático para ilustrar lo expuesto anteriormente son las Madres de Plaza de Mayo en Argentina. Este colectivo es ampliamente reconocido por su lucha por visibilizar los crímenes cometidos durante la dictadura. Desde hace más de 40 años, han utilizado

un pañuelo blanco como símbolo, marchando el mismo día y a la misma hora. Su lucha presenta algunas características comunes que también pueden observarse en la *Marcha del Silencio (Mdels)* en Uruguay. Sin duda, ambas procesiones han dejado una huella distintiva, creando una forma de performance que ha perdurado a lo largo del tiempo. La *Mdels* en Uruguay es convocada por familiares y amigos de los detenidos desaparecidos durante la dictadura, y se realiza todos los 20 de mayo desde 1995. Esta marcha lleva consigo una proclama que exige verdad y justicia en la investigación de los crímenes cometidos.

Este fenómeno podría entenderse tanto desde la perspectiva de la performance como desde la del ritual. Sin embargo, como afirma Taylor, “las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2015, p. 22). Asimismo, Taylor sostiene que algo puede ser considerado *performance* o, alternativamente, estudiarse y comprenderse como tal. En este sentido, se pueden identificar actos performáticos que, aunque no necesariamente provienen de orígenes artísticos, pueden analizarse como performances. Un ejemplo de esto son las Madres de Plaza de Mayo, citado por la autora, así como otros casos como *Mujeres de Negro* y la *Mdels*.

De esta manera, la autora afirma que “el performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor, 2015, p. 31). A su vez, plantea que, aunque las ‘acciones’ o ‘acciones de arte’ transmiten dimensiones estéticas e incluso políticas, no abarcan las cuestiones relacionadas con los sistemas sociales y económicos que normalizan, por ejemplo, las identidades de género. Este contexto, *perform* deriva de *performatividad*, pero se convierte en *performático*⁴ en el momento en que evoca tanto la prohibición como el potencial para la trasgresión. Taylor también aborda la relación entre los términos *teatralidad* y *espectáculo* con el concepto de performance, diferenciando esta última por su multidimensionalidad⁵. Como expresa la autora (2015):

Aunque hay puntos de contacto entre los distintos términos- y nadie nos obliga a escoger entre ellos- es importante señalar que la palabra *performance* nos permite aludir tanto a la hipervisibilidad de la teatralidad como al sistema de mediatización del espectáculo, y a la vez dar cuenta de la acción y resistencia humana. Teatralidad y espectáculo son sustantivos sin verbo. Performance contiene el

⁴ “La palabra performativo, pues, tiene un sentido muy específico. No es, como algunos lo usan, el adjetivo de la palabra performance en inglés. Para eso he propuesto la palabra performático/a. Un discurso sobre ser performático (teatral) sin constituir un acto legal” (Taylor, 2015, p. 112).

⁵ “La palabra multidimensional apunta a las conexiones profundas entre actos estéticos, políticos, económicos, lúdicos, sexuales, religiosos etcétera” (Taylor, 2015, p. 54).

verbo (performar) y al actor social (el/la performer/a) dentro de la misma palabra.
(p. 47)

El interés particular de este trabajo, en relación con la comprensión de la performance, radica no tanto en lo que constituye la 'performance' en sí, sino en lo que este concepto nos permite hacer y entender acerca de determinadas acciones políticas y sociales. En el proceso de comprender, como señala Taylor (2015), que las performances son acciones que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a través de acciones o comportamientos reiterados, se encuentra la centralidad del análisis de los casos observados como acciones corporales en vivo.

La potencialidad de la performance radica en su capacidad de surgir espontáneamente en cualquier lugar (o en espacios simbólicos), utilizando únicamente el cuerpo de los artistas frente a un público cambiante y azaroso, con la posibilidad de ser interpelado. Este fenómeno borra las barreras claramente delimitadas en otras disciplinas, como las que separan la vida cotidiana y el arte, o el público espectador y el transeúnte.

Taylor plantea que, al considerar la performance como un sistema de aprendizaje que funciona como transmisor de conocimiento, se abre una expansión de lo que tradicionalmente entendemos por 'conocimiento'. No se puede negar que el verdadero origen del control social se encuentra en el control de los cuerpos, dando así con las fuerzas artísticas del cuerpo en su búsqueda de confrontación política y social, como forma de intervenir en el mundo. Según afirma la autora, la performance posee un potente poder persuasivo, performático y simbólico para apoyar o resistir los sistemas hegemónicos. "Si la norma de la performance es romper las normas, la norma de los estudios de performance es romper con las barreras disciplinarias" (Taylor, 2015, p. 165). En este sentido, la performance actúa como un canal de diversificación del conocimiento y de los modos de transmisión de ideas.

2.4 Performance y tácticas estéticas. Del activismo ¿al artivismo?

En esta sección se plantean las diferencias y semejanzas presentes en los casos de estudio de esta investigación en relación con las tácticas de acción. Asimismo, se indaga en la manera en que estas tácticas se vinculan con las formas de comprender el activismo artístico y, más específicamente, el artivismo. En este sentido, se analizará la práctica de la performance y su relación con el uso de tácticas estéticas en el activismo, como en el caso de *Mujeres de Negro*

(*Mujeres*), y se observará cómo *La caída de las campanas* (*Caída*) y *Diez de cada Diez* (*Diez*) se inscriben en la órbita del activismo.

Para el uso del término *tácticas*, se retomarán los aportes teóricos de Michel de Certeau (1990), autor que establece la distinción entre *estrategias* y *tácticas*. En este sentido, De Certeau (1990) señala:

Las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo: en las circunstancias que el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable, en la rapidez de movimientos que cambian la organización del espacio, en las relaciones entre momentos sucesivos de una "jugarreta", en los cruzamientos posibles de duraciones y de ritmos heterogéneos, etcétera. (p. 45)

Los grupos que ponen en práctica tácticas se sitúan en un ámbito carente de poder, especialmente en términos de hegemonía. Quienes detentan el poder operan en el terreno de las estrategias, y es en esta dialéctica donde se producen las transformaciones. Así, puede afirmarse que los grupos que se encuentran en una posición de subalternidad, rechazo u oposición a la hegemonía son aquellos que deben recurrir a las tácticas para generar efectos de cambio.

La performance constituye una táctica empleada como canal hacia la acción política. En este sentido, a continuación, se profundizará en el activismo como parte de esta continuidad táctica, en la que la performance se configura como una oportunidad para posibilitar el cambio. Al respecto, De Certeau (1990) sostiene:

las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil *utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en cimientos de un poder. Aun cuando los métodos puestos en práctica por el arte de la guerra cotidiana jamás se presentan bajo una forma tan marcada, esto quiere decir, no obstante, que las apuestas sobre el lugar o sobre el tiempo distinguen las maneras de actuar. (p. 45)

Las tácticas son acotadas y poseen límites, en parte porque no se desarrollan desde una posición de poder. No obstante, dentro de las posibilidades que permiten su ejecución, pueden desplegarse diversas formas de acción que habilitan transformaciones posibles incluso desde la ausencia de poder. Es en esta dialéctica entre estrategias y tácticas donde se inscriben y se analizarán las prácticas artivistas.

Lola Proaño, en su estudio sobre el colectivo FACC⁶ en Argentina, sostiene que las acciones de dicho grupo se caracterizan por su forma no-narrativa, la cual se distancia de la política entendida en su estilo explícito, enmarcado en lo partidista e institucional, sin por ello

⁶ Colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo.

dejar de ser politizadas. En estas acciones, “aparece la mirada de los que se sienten marginados del sistema, la voz opuesta a la voz del poder político y económico, los cuerpos en peligro de desaparecer” (Proaño, 2017, p. 53)⁷. Las acciones situadas en el campo político desempeñan un papel fundamental al visibilizar los cuerpos reales, aquellos que sufren de manera literal la violencia política, una violencia que reduce sus existencias a meras cifras estadísticas. La autora sostiene que “el pasado se vuelve entonces dinámico y la historia abierta a nuevas lecturas que abren las fisuras para encarnarlas en los cuerpos *artistas*”. Estos “cuerpos *artistas* muestran teatralmente el impacto del pasado, que deja de ser ‘lo ya sido’ para enfatizar su continuidad en el presente y provocar la emergencia de una historia viva, activa e inacabada” (Proaño, 2017, p. 53).

La autora plantea que “el uso teatral del silencio enfatiza la gestualidad corporal” (Proaño, 2017, p. 58), asociando este recurso con el duelo y el dolor provocados por los asesinatos y desapariciones ocurridos durante la dictadura. Proaño formula que los cuerpos político-artísticos o artistas constituyen “el despertar de la memoria colectiva que percibe sensorial y emocionalmente, mediante el impacto del cuerpo presente” (Proaño, 2017, p. 60).

La lucha contra la violencia se manifiesta de diversas formas y a través de distintas tácticas —performances, intervenciones callejeras y propuestas artísticas— que ponen el cuerpo en acción y trascienden cualquier discurso narrativo que intente describir la muerte, desafiando la sensibilidad desde la afectación. En este sentido, Proaño (2017) expresa que:

Los espacios utilizados adquieren el carácter de espacios liminales en los que se tocan el pasado reciente y el presente y se tornan lugares de encuentro de mundos/ ideologías/ y hechos opuestos que revelan los cambios de valores, sus continuidades y sus relaciones.⁸
(p. 60)

Considerar el artivismo como concepto teórico permite articular diversas categorías — como el lenguaje, el uso del espacio público, la participación colectiva, el sentido político y las artes escénicas— que posibilitan la comprensión del fenómeno tanto en su función como en su potencialidad. Como expresa Proaño (2017), “sus acciones artistas des-cubren los modos en

⁷ Video de una de las performances del colectivo FACC. Tomado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=BZcjU-RcoFs>

⁸ “These places often have the character of ‘liminal spaces’: they are border crossings, places where the different worlds of the inhabitants of the urban field touch each other”. They quote a broad group of supporters for the idea of ‘liminality’ (...) each arguing in different ways that such spaces can also act to bring together disparate activities, occupiers and characters in a manner that creates valuable exchanges and connection” (Carmona, 2010: 126 en (Proaño, 2017, p. 60).

los cuales la violencia se esconde tras el discurso político y entra silenciosamente en la historia” (p. 60).

Según Yanina Vidal, el activismo “es una práctica artística comprometida con alguna lucha política, pero que necesariamente se ubica en otra plataforma o espacio. Se caracteriza por desarrollarse en los espacios urbanos, elaborando una idea en el contexto ofrecido por la ciudad” (Vidal, 12 de enero de 2020, p. 54). La autora observa que la mayoría de las acciones realizadas por estos grupos tienen lugar en las zonas más pobladas del centro de Montevideo, especialmente en las plazas. Asimismo, señala que las apariciones de estos colectivos y performances forman parte de un universo simbólico que se concentra en dichos espacios no solo por la cantidad de personas que transitan por ellos, sino también por el significado político de ocupar entornos donde se encuentran instituciones del Estado.

Ocupar estos espacios constituye una forma de interpelar al poder y de expresar la disconformidad con el *statu quo*; este aspecto será profundizado más adelante. Resulta pertinente considerar el planteo de la autora, quien sostiene que “estas acciones necesitan desarrollarse en ambientes urbanos y públicos; no tienen la necesidad de relacionarse directamente con una institución, sino que parten de la crisis que con ella se mantiene” (Vidal, 12 de enero de 2020, p. 55). En relación con *La caída de las campanas (Caída)* y *Diez de cada Diez (Diez)*, Yanina Vidal (2020) afirma que:

este tipo de manifestación parte del caos, de la inexistencia de un molde y de un régimen, de la pluralidad de artes y de la hibridez; en el contenido denuncian los femicidios. Estas acciones intentan representar lo irrepresentable: la muerte. Lo irrepresentable adquiere múltiples formas para hacer visible lo silenciado. (p. 50)

Según la autora, “el shock generado por una condensación de imágenes que no narran una historia puede resultar más movilizador que la historia en sí misma” (Vidal, 2020, p. 50). En esta línea, *Caída* y *Diez* pueden ser consideradas performances activistas: acciones que, a partir del uso del cuerpo como signo, encuentran una plataforma de expresión y de lucha en el espacio urbano, especialmente en el espacio público. En relación con la construcción conceptual del activismo, y más específicamente de su desarrollo en América Latina, Vidal afirma que “el activismo contemporáneo rehúye cualquier intento de definición, no se deja asir; es abierto, plural, rebelde” (Vidal, 2020, prólogo, p. 14). Otro aspecto que la autora destaca —y que resulta especialmente relevante— es el papel de las redes sociales, analizando qué función desempeñan, cómo intervienen y cuáles son sus efectos. En este sentido, Vidal señala que “con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no solo en el espacio físico, sino

también virtualmente, a través de las redes sociales, posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo” (Vidal, 2020, prólogo, p. 15). Estas prácticas guardan una relación directa con los movimientos feministas entendidos como prácticas políticas. El arte feminista, en su vínculo con el feminismo y la política, permite comprender el sentido de estas acciones en el entramado que une arte y política.

A su vez, la autora señala que estas acciones feministas “constituyen una derivación de la teatralidad política en América Latina” (Vidal, 2020, p. 51). Si bien existe una relación entre teatralidad y performance, así como un conjunto de teorías que la sustentan —desarrolladas tanto por esta autora como por otros y otras investigadoras—, en este trabajo no se abordará desde esa perspectiva. En cambio, se analizará la performance a partir de los estudios que la han conceptualizado de manera independiente de la teatralidad.

De todos modos, ello no implica que la teatralidad esté ausente en estas prácticas, ya que, como antecedente, forma parte del marco teórico de esta investigación. En este sentido, si retomamos los planteos de la autora respecto del artivismo, puede considerarse que la teatralidad constituye una dimensión relevante, en tanto implica una “denuncia a partir de la representación de lo irrepresentable: la violencia y la muerte” (Vidal, 2020, p. 52). La representación resulta, por tanto, un elemento clave para comprender las acciones performáticas, así como los estudios teatrales que conforman un pilar fundamental en la interpretación de este aspecto.

No obstante, este trabajo procurará analizar y comprender lo contrario: que la violencia no solo es representable, sino que también configura las narrativas de la vida cotidiana, al punto de naturalizarse y canalizarse de manera tal que se vuelve indistinguible de otras prácticas. Desafiar los signos de la violencia y buscar disrupciones implica el intento de retirar el manto que la protege, la reproduce y la perpetua.

2.5 Artivismo, espacios de representación y acción política

Según Expósito et al. (2012), es preferible emplear el concepto de *activismo artístico* en lugar de *arte activista*, dado que en el primero es el activismo lo que prevalece, al tiempo que permite subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas a las que puede atribuirse una acción de intervención social (Expósito et al., 2012, p. 43). Una de las características pertinentes a destacar respecto de estas prácticas radica en las decisiones sobre los espacios de intervención y en la perspectiva desde la cual se plantea la interpelación social. En este sentido, los autores

sostienen que dichas decisiones derivan de los objetivos sociopolíticos que cada práctica se propone. En esta línea, Expósito et al. (2012) afirman que:

El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento. (p. 43)

Siguiendo a los autores, dentro de la multiplicidad que caracteriza a la práctica artística con fines activistas, el arte se concibe como una herramienta y una técnica, tanto en su dimensión material como conceptual, e incluso en su dimensión simbólica, más allá de funcionar únicamente como un canal de “representaciones estéticas” (Expósito et al., 2012, p. 45). Para estos autores, el activismo artístico genera antagonismos y confrontaciones, resultando especialmente eficaz en contextos de represión para promover cambios y transformaciones, es decir, para “desbloquear el sentido común”. Estas afirmaciones coinciden con los planteamientos de De Certeau desarrollados anteriormente respecto de las tácticas, por lo que puede sostenerse que el activismo artístico constituye una táctica de confrontación frente al sistema hegemónico.

En esta búsqueda por desbloquear el sentido común es donde el arte encuentra su campo de acción, o al menos lo posibilita mediante el uso de herramientas creativas que canalizan las emociones y las vinculan con la construcción de sociabilidad y de sentido político. En relación con este último aspecto, los autores señalan que “el activismo artístico, en definitiva, suele tematizar ‘la política’. Pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a ‘producir’ política: cómo constituye lo político en acto” (Expósito et al., 2012, p. 46).

Las performances *La Caída* y *Diez* pueden inscribirse dentro del universo del artivismo. En este trabajo se empleará el término *artivista* para referirse a estos casos seleccionados, dado que en ellos el sentido político y social opera como motor de creación, y no a la inversa. No obstante, en el caso de *Mujeres* no podría afirmarse que se enmarque directamente en una práctica artivista, sino que se trata de un colectivo activista que ha incorporado herramientas artísticas, ya sea mediante la realización de una performance específica o a través del uso de tácticas estéticas en el conjunto de sus acciones. Todos estos aspectos serán profundizados y analizados en los capítulos siguientes.

Asimismo, resulta pertinente destacar el caso de la Marcha del Silencio (*MdelS*) como antecedente. Si bien no se trata de un colectivo artístico en sentido estricto, en este trabajo se la considera un colectivo militante cuyas prácticas performáticas pueden vincularse con la noción

de “*performance guerrilla*”, en los términos propuestos por Diana Taylor. El 20 de mayo de 2020, la *MdelS* recurrió a la transmisión en vivo para llevar la marcha a los hogares, un hecho inusual e impactante⁹.

Se menciona este aspecto vinculado a las redes virtuales y a la digitalidad con el fin de comprender la relevancia de estos medios en la potenciación de la acción política. Además, permite considerar que los espacios de representación ya no se restringen únicamente al ámbito físico del encuentro —como la calle—, sino que requieren, o al menos se benefician, de una mediación a través de las redes, lo que contribuye a fortalecer las tácticas tanto del activismo como del activismo.

Siguiendo la línea de Diana Taylor (2015):

usar el arte para hacer política y reconocer la política como una forma de arte. Los artistas (artistas/activistas) en las Américas usan el performance para intervenir en los contextos, luchas, o debates políticos en que viven. El performance es la continuación de la política por otros medios. (p. 115)

La autora se refiere a ejemplos de performances políticas como el colectivo H.I.J.O.S. en Argentina, reconocido por los “escraches” a los genocidas involucrados en la dictadura de 1976, en el marco de la lucha por la justicia tras el retorno de la democracia. La performance, entendida como acción política, puede ser invocada desde el arte o no; sin embargo, resulta difícil encontrar performances artísticas que no estén vinculadas con acciones políticas. En este sentido, “performance art se define como un acto efímero, como una interrupción, una provocación en el espacio público” (Taylor, 2015, p. 143). En general, dicha provocación tiene como propósito interpelar políticamente a las personas. Taylor (2015) sostiene que, “para entender la fuerza del performance como algo que interrumpe y se desvanece, pero que también perdura y transfiere valores e identidad”, propone “dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social” (p. 153), los cuales denomina *Archivo* y *Repertorio* (Taylor, 2015).

Para la autora, el *Archivo* “se preserva a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, videos, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. El archivo opera a través de la distancia, tanto temporal como espacial” (Taylor, 2015,

⁹ La Marcha fue transmitida en vivo de forma virtual. Mientras los familiares marchaban, miles de personas podían ver y escuchar la transmisión a través de una plataforma. En la premisa, se solicitaba que se saliera a las calles desde las puertas, ventanas y balcones. Al momento de escuchar los nombres de lxs desaparecidxs se gritaba ¡presente! Desde donde se estuviera, al mismo tiempo que podías escuchar a un vecino o vecina gritar al unísono, al mismo tiempo que si se permanecía en silencio, se escuchaban voces cercanas y lejanas, donde sea que estuvieran, presentes en el acto.

p. 154). Este aspecto resulta fundamental para comprender las formas contemporáneas de mediación y comunicación, especialmente a partir de las nuevas relaciones sociales que emergen en la vida digital. Ejemplo de ello puede observarse en las transformaciones derivadas del confinamiento y del distanciamiento social durante la pandemia de 2020.

Por otro lado, el *Repertorio*, según Taylor (2015), se vincula con “la memoria corporal que circula a través del cuerpo de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza”; es decir, con aquellos actos que pueden considerarse como un saber efímero y no reproducible (p. 155). Ambos elementos —el *Archivo* y el *Repertorio*— resultan fundamentales para comprender las condiciones necesarias para la existencia del artivismo o del activismo artístico. Es imprescindible que se produzcan actos creativos que, en este caso, emergen del cuerpo atravesado por emociones en conexión con lo político y lo social. Sin embargo, también es necesaria la existencia del *Archivo* para que perdure y se expanda aquello que se busca expresar, evocar e instalar.

Por su parte, Manuel Delgado se refiere inicialmente al arte activista para luego introducir el término artivismo, vinculándolo con la calle “como ámbito de interpelación directa a dinámicas socioeconómicas que son de orden ya global” (Delgado, 2013, p. 69). El autor asocia el artivismo con “el aumento y la intensificación de las conflictividades asociadas a las grandes reordenaciones urbanas” (Delgado, 2013, p. 69). Si bien las acciones político-artísticas pueden estar relacionadas con problemáticas de alcance más amplio, esta perspectiva permite advertir que no solo las y los artistas pueden estar al frente del arte político, sino también personas y colectivos con diversas formaciones e intereses, cuyas expresiones se manifiestan en el espacio público, aunque también puedan adoptar otras formas de aparición. Según el autor, el artivismo se vincula con una propuesta que combina un lenguaje artístico innovador con una intención política implícita orientada a transformar, de alguna manera, la realidad. Estos elementos pueden dar lugar tanto a que el arte adopte una forma política de expresión, como también, que desde la política se encuentre el arte.

Las producciones artísticas de esta naturaleza se inscriben dentro del arte público o contextual, en tanto se desarrollan principalmente en las calles y plazas. Según Delgado, “los mensajes formales y visuales del actual arte militante aspiran a que se reconozcan en su ejecución los diferenciales que les distinguen tanto del arte público en general como de la agitación artística convencional” (Delgado, 2013, p. 69). La del arte militante o activista radica en su capacidad para movilizar sensibilidades tanto emocionales como ideológicas, con la intención de generar

un movimiento que no solo involucre la conciencia, sino también a los cuerpos, poniéndolos en diálogo con la acción política.

El autor retoma los aportes de Parramón (2002), quien sostiene que el arte activista —es decir, el artivismo— se caracteriza por mantener una postura crítica constante, basada en la interacción social y en el diálogo con el contexto en el que se desarrolla. Se trata de una práctica con un alto compromiso con la realidad, que busca ofrecer alternativas y construir perspectivas distintas a las comúnmente establecidas.

Delgado (2013) plantea que el artivismo implica llevar, desde el arte, la lógica de la performance a sus últimas consecuencias. Entiende la performance como una práctica con capacidad de generar procesos de desterritorialización, dislocamiento, descentralización, intensificación e intersubjetividad. El autor sostiene que esta concepción se relaciona directamente con sus reflexiones previas acerca del espacio público (p. 70).

En este sentido, la performance y el espacio —ya sea público, privado, presencial o virtual— interactúan y se retroalimentan de manera constante. El artivismo actúa como un agente de alteración del orden público, funcionando como un vehículo que permite al arte irrumpir desde sus propias metodologías e interpelar la subjetividad a través de lo sensible. De este modo, se generan múltiples formas posibles de acción política.

Por otro lado, Delgado plantea que el artivismo se vincula con las conflictividades urbanas contemporáneas y que, con frecuencia, se adhiere a los movimientos sociales del momento. Si bien en Uruguay no podría afirmarse plenamente que esto ocurra de la misma manera, se coincide en que la mayoría de las acciones se desarrollan en dichos espacios. El arte activista no constituye necesariamente un movimiento social, sino que, como señala el autor, “el artivismo quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos” (Delgado, 2013, p. 78).

De este modo, el artivismo persigue objetivos políticos y se manifiesta mediante intervenciones artísticas o performances en diversos espacios compartidos. Por un lado, existen colectivos que abordan directamente el duelo público como eje de sus intervenciones, como es el caso de *Mujeres y Caída*. Por otro lado, *Diez* trabaja sobre la violencia de género en sus distintas manifestaciones, además de los femicidios. En relación con lo público, se retomarán los aportes de Manuel Delgado acerca del espacio público, especialmente al situar estas prácticas artísticas —y, en particular, los casos analizados en esta investigación— en sus acciones

desarrolladas en la calle. En este sentido, como afirma Delgado (1999):

De la vivencia de lo público se derivan sociedades instantáneas, muchas veces casi microscópicas, que se producen entre desconocidos en relaciones transitorias y que se construyen a partir de pautas dramáticas o comediográficas -es decir basadas en una cierta teatralidad-, que resultan al mismo tiempo ritualizadas e impredecibles, protocolarias y espontáneas. (p. 13)

A partir de lo expuesto, se incorporará en el análisis tanto los espacios físicos presenciales en los que los sujetos se encuentran como los espacios virtuales. Ambos ámbitos de interacción han generado nuevas formas de diálogo y difusión, ya sea por necesidad o por elección, y constituyen el contexto en el que emergen las acciones artivistas. Asimismo, estos espacios se vinculan con la articulación de las performances y otras intervenciones artísticas como modos de expresión característicos del artivismo. Si bien el entorno virtual —particularmente a través de las redes sociales— interviene y produce efectos significativos, el movimiento y la acción se trasladan finalmente a la calle, donde se activa la presencia.

Cabe destacar que, en Uruguay, se han identificado ciertos cambios en las formas de operar de los colectivos durante la pandemia de COVID-19. Si bien estos cambios no pueden considerarse drásticos, dado que el confinamiento decretado por el gobierno fue parcial —a diferencia de lo ocurrido en otros países—, sí resultan significativos. En relación con los casos analizados, las redes sociales han generado, más allá de la acción en sí, un efecto de difusión y reafirmación de los acontecimientos, con el propósito de ampliar el alcance de las causas que los movilizan, particularmente en torno a las problemáticas de la violencia de género y el racismo.

A partir de todos los elementos mencionados, y que sin duda convive una vorágine de acciones de todo tipo en los últimos años, donde lo público es lo publicado, y lo publicado no necesariamente se encuentra en oposición a lo privado, sino que se colectiviza la vida cotidiana constantemente a velocidades y ritmos acelerados, es que no es posible ignorar el factor virtual. En este contexto, resulta imposible ignorar el factor virtual, que no necesariamente se desarrolla en paralelo a lo presencial, sino que se retroalimenta, se sostiene y se fortalece en interacción con este, configurando así una espacialidad pública multidimensional.

Retomando los aportes del autor, si bien no se refiere directamente al papel de las redes sociales, las cuales interactúan de manera constante con los espacios o espacialidades donde se habita y se experimenta la vida en sus diversas formas, sostiene que:

El espacio público es pues, un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo reterritorializándose y volviéndose a desterritorializar, que se caracteriza por la sucesión y el amontonamiento de componentes inestables. Es en esas arenas movedizas donde se

registra la concentración y el desplazamiento de las fuerzas sociales que las lógicas urbanas convocan o desencadenan, y que están crónicamente condenadas a sufrir todo tipo de composiciones y recomposiciones, a ritmo lento o en sacudidas. El espacio público es desterritorializado también porque en su seno todo lo que consume y ocurre es heterogéneo: un espacio esponjoso en el que apenas nada merece privilegio de quedarse. (Delgado, 1999, p. 46)

El concepto de “*territorio desterritorializado*”, entendido como una suerte de bucle o *loop* propuesto por el autor, resulta pertinente y aplicable a los diversos aspectos planteados para el análisis de los casos de este estudio. Las redes sociales en internet funcionan como una forma de espacio público, al que también se alude mediante denominaciones como ciberespacio o red pública, entre otras.

Por otro lado, Diana Taylor destaca que la performance que se difunde y se conserva como archivo no constituye la performance en sí misma, sino su huella: un recuerdo, una fotografía, una imagen o un registro, pero no la obra en su totalidad. Esta perspectiva coincide con los aportes de la autora Peggy Phelan (1996), quien también sostiene que:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance¹⁰. (p. 146)

El estímulo para la memoria que plantea Phelan, y su consideración de que la performance deja de ser performance en el momento en que se registra —pues se convierte en otra cosa—, permite integrar los planteos de Boris Groys (2016) respecto de los acontecimientos artísticos del arte contemporáneo, dentro de los cuales se incluyen tanto las prácticas performáticas como las artivistas. A partir de ello, se busca subrayar la relevancia del registro como medio para potenciar la táctica de la performance que se materializa a través del artivismo. Dado que las performances, como obras artísticas, acontecen una única vez en un espacio y tiempo irrepetibles, cabe preguntarse por los elementos que conforman la potencialidad del artivismo, ya sea mediante performances presenciales, mediadas por redes o a través de la combinación de ambas. En este sentido, resulta pertinente traer a colación la siguiente afirmación de Groys (2016):

Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Sí pueden, sin embargo, ser documentados, narrados y comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte. (p. 12)

¹⁰ La única vida de la performance está en el presente. La performance no se puede guardar, registrar, documentar o participar de otra manera en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en algo más que en la interpretación. El documento de una performance es, entonces, sólo un acicate para la memoria, un estímulo para que la memoria se haga presente. Traducción propia.

Resulta fundamental considerar la relevancia del registro documental en los archivos — particularmente en los archivos digitales— como medio de aproximación de la obra al público. Este acercamiento puede pensarse en términos de audiencia cuando el propósito es alcanzar la máxima difusión; de lo contrario, el objetivo de la obra podría orientarse hacia otros fines, con alcances más específicos. En relación con esta idea, Groys (2016) sostiene que:

Por otro lado, Internet se ha vuelto un medio poderoso para difundir información y documentación. Antes, los eventos artísticos, las performances y los happenings se documentaban de un modo muy pobre y eran accesibles sólo para el entendido en el mundo del arte. Hoy, la documentación del arte puede alcanzar una audiencia mucho mayor que la obra misma. (p. 14)

Este aspecto será central para pensar la potencialidad de la performance y el vínculo con el activismo en la actualidad, o arte activista con objetivos políticos y de transformación social. A su vez, se puede afirmar que hay una potencialidad en Internet respecto a lo planteado si observamos lo que sucedió en la pandemia del COVID-19, el registro de estas performances y acciones activistas es fundamental.

Si bien la documentación resulta importante por su capacidad de permanencia, es necesario destacar que no constituye la obra en sí misma, sino que representa datos o huellas de ella. No obstante, el registro puede también adquirir el carácter de obra, configurándose, así como una *metaobra*. En cualquiera de los casos, se establece siempre un doble flujo de comprensión entre quien crea y quien interpreta. Finalmente, como expresa Groys, “el objetivo del arte es mostrar, exponer y exhibir modos de vida. Por lo tanto, el arte ha demostrado lo que significa vivir con —y a través de— cierto saber” (Groys, 2016, p. 41).

Una de las formas más claras de visualizar el activismo es a través de la performance; del mismo modo, una de las vías para comprender la performance es a partir del diálogo que mantiene con el activismo. Hasta el momento, se reconoce que el activismo persigue la transformación de la realidad; sin embargo, según Groys (2016), es necesario considerar ciertos problemas que pueden presentarse cuando la acción activista se manifiesta a través de prácticas artísticas. En este sentido, el autor sostiene que “los artistas que hacen activismo artístico quieren ser útiles, cambiar las cosas, hacer del mundo un lugar mejor, pero, al mismo tiempo, no quieren dejar de ser artistas. Y ese es el punto en el que surgen problemas teóricos, políticos e incluso prácticos” (Groys, 2016, p. 56).

Una de las posturas que plantea el autor es que, en general, las mismas razones que motivan a los y las artistas a realizar acciones políticas son también las que explican la falta de apoyo político externo hacia sus prácticas. En consecuencia, estas iniciativas suelen desarrollarse

desde la autogestión, con recursos limitados que, por lo general, provienen de sus propias redes de contacto. Aun así, el espacio público se presenta como el lugar disponible y propicio para la intervención: un ámbito capaz de propiciar interacciones momentáneas e inciertas que pueden dar origen a nuevas ideas, interpretaciones o preguntas. Estas acciones, en muchos casos, se realizan en nombre de una comunidad y pueden entenderse también como una forma de democratización del arte; sin embargo, en este intercambio, el protagonismo no recae en el arte mismo, sino en la búsqueda de justicia social y política. En este sentido, Groys (2014) sostiene que,

La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, el trabajo en red, la educación y demás. (p. 57)

Por otro lado, el autor observa que “la instalación artística es un no-lugar específico, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier periodo de tiempo” (Groys, 2014, p. 56). A partir de esta afirmación, no solo cabe aclarar la importancia de diferenciar una instalación artística de una performance, sino que esta última tiene la característica de accionar en espacios simbólicos previamente establecidos con objetivos claros (al menos en los casos considerados en este estudio). Las performances se experimentan en tiempo presente, en un espacio y tiempo compartido. Todos los actores presentes participan de la acción desde distintos roles, produciendo en el encuentro un significado específico y puntual en el momento en que se desarrolla. En el caso del registro de una performance, se genera un significado distinto, no solo en la forma de vivencia, sino también en la interpretación posterior.

Para Hannah Arendt (2009), lo público significa que todo aquello que aparece en los espacios comunes puede ser visto y oído por todos, y, por tanto, adquiere la más amplia publicidad. De este modo, la apariencia —lo que vemos y oímos en común— constituye la realidad. Para que las subjetividades adquieran existencia real, lo que se expresa desde la individualidad debe ser percibido por otros; en otras palabras, existimos porque hay alguien que nos ve y piensa en nosotros. Como señala Arendt, “la presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos” (Arendt, 2009, p. 60). La autora plantea que lo público es el crisol de la sociedad, el espacio donde se hace efectiva la interconexión entre las personas, donde se conforma un ámbito que permite la manifestación de una realidad compartida o, más precisamente, de múltiples realidades compartidas. En palabras de Arendt (2009):

Puesto que nuestra sensación de la realidad depende por entero de la apariencia y, por lo tanto, de la existencia de una esfera pública en la que las cosas surjan de la oscura y cobijada existencia, incluso el crepúsculo que ilumina nuestras vidas privadas e íntimas deriva de la luz mucho más dura de la esfera pública. (p. 60)

La vida en forma colectiva implica compartir, entre quienes habitan un mismo mundo, las cosas que los rodean y que existen en común. En la actualidad, lo colectivo se manifiesta tanto en los encuentros presenciales como en los virtuales. En este sentido, el mundo y todo lo que se encuentra “en medio” actúan simultáneamente como elementos que unen y separan a los sujetos.

Por último, resulta pertinente incorporar la siguiente afirmación de Judith Butler (2019) acerca de las organizaciones colectivas con fines activistas y su modo de intervenir en el espacio público. En palabras de Butler (2019):

en la calle, los cuerpos reorganizan el espacio de aparición con el fin de impugnar y anular las formas existentes de la legitimidad política; y así como a veces ocupan o llenan el espacio público, la historia material de estas estructuras actúa igualmente sobre ellos, convirtiéndose en parte de la propia acción y reformulando la historia en el preciso momento en que ellos despliegan sus mejores estrategias. (p. 89)

En este sentido, el cuerpo en la calle no solo funciona como un objeto físico, sino como un agente político fundamental que interviene en el espacio público para reconfigurar el orden social. En las performances *Caída* y *Diez* se observa cómo se emplean de forma consciente tácticas artísticas en las que el cuerpo se convierte en la principal herramienta de lucha. En el caso de *Mujeres*, esta dimensión se manifiesta con mayor intensidad: las activistas se desplazan en silencio, vestidas de negro, cubriendo sus cuerpos con este color como signo de duelo, reforzando así el significado de muerte y luto que históricamente ha acompañado este gesto, aunque haya caído en desuso desde una perspectiva cultural.

2.6 Antecedentes

En esta sección se presentan investigaciones que anteceden y se relacionan con las preguntas planteadas en este estudio. Se abordan diversas dimensiones vinculadas con estudios desarrollados en América Latina y, de forma más específica, en el Cono Sur y en Uruguay. Asimismo, se exponen antecedentes referidos al duelo público y a la performance como acción política en el contexto de la protesta. Finalmente, se incluyen algunas reflexiones sobre la relación entre arte y feminismo, así como antecedentes relacionados con el activismo.

2.6.1 Duelo público, memoria y prácticas performáticas feministas en América Latina y el Cono Sur

Una perspectiva para abordar el estudio de las prácticas artísticas que se analizarán en el marco de los femicidios y su relación con el duelo es la propuesta por Ileana Diéguez (2009), quien, desde el concepto de liminalidad y a partir de sus reflexiones sobre las situaciones escénicas y políticas en América Latina, afirma que:

Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, con la cultura e incluso con lo artísticamente establecido. (Diéguez, 2009, p. 1)

Este aspecto resulta fundamental para situar las características de estas prácticas en América Latina, así como para observar cuáles son sus luchas, sus heridas y sus formas de relación con el poder político.

Para reflexionar sobre este tema, la autora toma como ejemplo a Madres de Plaza de Mayo e HIJOS en Argentina (entre otros), como experiencias no exclusivamente artísticas, en las que participan ciudadanos y creadoras o creadores que emplean dispositivos estéticos sin buscar legitimar sus acciones como producciones artísticas. Este caso se asemeja a la *Marcha del Silencio (Mdels)* y a *Mujeres de Negro (Mujeres)*. En este sentido, Diéguez (2009) plantea:

Para no homogeneizar situaciones que escapan a cualquier reducción disciplinar, y para dar cuenta de acciones que oscilaban entre el performance o el arte de acción, la instalación, la intervención urbana, la teatralidad y la performance política, y en las cuales se constituyen antiestructuras, he utilizado la noción de liminalidad desarrollada por la antropología social y ritual de Victor Turner. (p. 3)

La autora analiza tanto las representaciones realizadas por artistas en acciones políticas como las prácticas políticas llevadas a cabo por ciudadanos no identificados como artistas, en la escenificación de imaginarios y deseos en los espacios públicos impulsados por los colectivos. La inclusión del análisis de estos temas a partir de dispositivos liminales —considerando sus diferentes texturas— busca desentrañar los dramas que emergen de la sociedad civil y que intervienen en el espacio cotidiano.

En este sentido, la autora propone que la noción de lo liminal abarca la teatralidad y la performatividad sin estar necesariamente vinculada con las disciplinas artísticas. Asimismo, plantea que toda performance social expresa un comportamiento cultural y, de este modo, distingue entre performance espontánea y performance construida. Esta última se refiere a las

acciones performáticas¹¹ desarrolladas en espacios acotados estéticamente, las cuales constituyen el objeto de estudio de este trabajo.

El concepto de liminalidad tiene como propósito expresar las “complejas acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida” (Diéguez, 2009, p. 16), las cuales, en última instancia, se configuran como prácticas socioestéticas. Por otra parte, con la intención de profundizar en el concepto de duelo a través de la práctica artística, se integrarán los aportes de Diéguez (2013), quien plantea que:

En escenarios donde los cuerpos son desaparecidos o intervenidos hasta borrarles toda identidad, los rituales fúnebres, los duelos, como la justicia, están detenidos, suspendidos. En estos contextos la problemática arte y duelo pasa por la problemática de la ausencia del cuerpo, por los desafíos en torno a los modos de dar cuenta de esas ausencias. (p. 31)

En este sentido, las prácticas artísticas —en este caso, las performances— se experimentan como un proceso de evocación de las ausencias, más que como una representación de la muerte. A través del duelo se convoca a esos cuerpos desaparecidos, y la autora señala que “hay prácticas artísticas que se construyen como un desvío poético del imposible duelo” (Diéguez, 2013, p. 31).

En los tres casos analizados en este estudio, puede observarse, tanto en sus performances como en sus acciones, el aspecto liminal que propone la autora para comprender la potencialidad del cuerpo como objeto de dichas prácticas. En relación con lo mencionado, Diéguez (2013) afirma que:

El cuerpo liminal es un portador, un tejido de presencias y ausencias. Es el cuerpo expandido de una madre que sostiene la ausencia del hijo, de la hija, como los cuerpos dobles de las pietás. Un cuerpo liminal es un cuerpo que cobija y sostiene otros cuerpos. (p. 17)

Por otra parte, la antropóloga Alicia del Campo investiga y propone comprender las teatralidades sociales y políticas como instrumentos de articulación de los imaginarios sociales, con el objetivo de analizar cómo estos operan según los intereses de determinados sectores sociales, en tanto moldeadores de la sensibilidad colectiva que incide en la cultura. En este sentido, reflexiona sobre los modos en que la memoria histórica y la identidad nacional se articulan posteriormente a la dictadura en Chile.

¹¹ La autora utiliza la palabra performativa, en este trabajo se utilizará performática como fue planteado en el capítulo anterior correspondiente al marco teórico.

En este contexto, Del Campo sostiene que “ciudadanos que antes habían escogido cerrar sus ojos frente a las denuncias ven desfilar ante ellos el espectáculo de un Chile deformado en las muecas de horror de cientos de restos óseos sin nombre ni apellido” (Del Campo, 2004, p. 14). Los modos en que la memoria histórica se articula con la identidad nacional después de la dictadura, tal como plantea la autora en el caso de Chile, resultan aplicables a Uruguay, donde pueden identificarse aspectos culturales semejantes propios de la región. Si bien estos no pueden abordarse en profundidad en este trabajo, es posible establecer comparaciones a través de las prácticas y expresiones artísticas analizadas, encontrando puntos de convergencia con las líneas teóricas propuestas por la autora. En particular, el siguiente aporte encuentra conexión con los elementos vinculados al duelo público en Uruguay y con las prácticas performáticas —posibles rituales— como formas de construcción de memoria. En este sentido, Del Campo (2004) afirma que:

los diversos sectores políticos que conforman esta comunidad nacional busquen activamente modos retóricos y simbólicos de articular interpretaciones del pasado reciente que les permitan legitimar el accionar de sus propias instituciones políticas. Así, desde diversas instancias discursivas y prácticas sociales se gestan narrativas que buscan configurarse en versiones oficiales de la historia o en expresiones legítimas de la memoria colectiva. (p. 14)

Otra perspectiva pertinente para integrar es la relación entre arte y feminismo, que aparece como categoría en los recorridos teóricos afines a esta investigación. Para ello, se retoman los aportes de Andrea Giunta (2020), quien sostiene que se produjo una emancipación amplia de los cuerpos, vinculada con un movimiento de liberación de los cuerpos no patriarcales. En este sentido, en términos de representación, este movimiento desplegó herramientas que “readministraron el campo de lo simbólico y dieron lugar a un proceso emancipador que continúa hasta hoy en intensa expansión” (Giunta, 2020, p. 13).

En este estudio, la autora propone comprender los problemas que se traman desde la obra de arte, es decir, “una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2020, p. 13). La línea fundamental que se vincula con los aportes de esta investigación radica en que el activismo feminista interroga las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino. En consonancia con la autora, los casos analizados podrían identificarse como manifestaciones de arte feminista en relación con dichas claves teóricas propuestas por Giunta. En primer lugar, se pone el cuerpo: se expone, se revela; y, por otro lado, el objetivo también es interpelar el cuerpo.

Resulta pertinente destacar la siguiente afirmación de la autora: “la historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es una de las más extensas en la historia del arte” (Giunta, 2020, p. 13). A partir de esta premisa, se buscará comprender la relación entre el arte feminista y el artivismo en los casos analizados en esta investigación. En el arte feminista existe una clara intención de interpelar a las instituciones —como la Iglesia y el Estado— que, históricamente, han sido y continúan siendo moldeadoras de los roles de género, así como del control de las sexualidades consideradas “correctas” y, por ende, de sus representaciones. Giunta (2020) sostiene que “el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX” (p. 15).

Otro de los aspectos que aborda la autora, y que resulta pertinente vincular con este estudio, es la relación entre las transformaciones ocurridas en el campo específico del arte y los cambios en la situación política impulsados por el feminismo en la actualidad. Existe una correspondencia entre ambos procesos históricos que resulta fundamental para comprender las prácticas artísticas feministas contemporáneas. Asimismo, esta relación es clave para analizar el artivismo como acción política, particularmente en los casos de *Caída*, *Diez* y *Mujeres*, los cuales se inscriben en la órbita del feminismo. Tal vez esta comprensión pueda profundizarse desde la dimensión del artivismo, en la medida en que se identifiquen elementos que permitan definirlo como tal, o bien a partir del análisis de aquellos aspectos que lo diferencian de otros casos, con el propósito de entender por qué y de qué modo estas prácticas se sitúan en la lucha contra la violencia de género como acción política, así como las razones por las cuales han recurrido a tácticas estéticas.

En esta línea, se destaca la siguiente afirmación de Giunta (2020): “mujeres, cuerpo y acumulación originaria, el desarrollo del capitalismo comienza con la guerra contra las mujeres y esta no desapareció con el fin de la caza de brujas o con la abolición de la esclavitud. Al contrario, se normalizó” (p. 23). En relación con lo planteado por la autora, resulta pertinente mencionar la obra *El Calibán y la bruja*, de Silvia Federici, en la que se aborda la historia de las mujeres y se realizan aportes sustanciales a la teoría feminista. En este texto se reafirma la “transición al capitalismo” como un elemento central en la construcción de dicha teoría, dado que “la redefinición de las tareas productivas y de las relaciones hombre-mujer operada en este período, que fue realizada con la máxima violencia e intervención estatal, no deja dudas de que los roles sexuales en la sociedad capitalista son una construcción” (Federici, 2024, p. 35).

A continuación, se presenta un estudio que funciona como antecedente en relación con el modo en que los activismos se entrecruzan con el arte y la política, y especialmente con las manifestaciones contra la violencia de género. En este cruce entre arte, política y femicidios, se identifica un fuerte componente feminista. En el aporte teórico de Carvajal et al. (2021), se observa cómo se retoma una consigna difundida por el movimiento feminista de la última década, la cual expresa: “‘defender la alegría, organizar la rabia’, reivindicando las pasiones alegres y festivas, a la vez que llamando a la autoorganización colectiva como defensa ante la incesante violencia patriarcal en la que vivimos (y morimos)” (p. 18). Este trabajo reúne ensayos y materiales artísticos que entrelazan arte y política a través de distintos activismos orientados a visibilizar los femicidios, utilizando diversas tácticas —tanto herramientas gráficas como recursos performáticos— con el fin de denunciar y desnaturalizar la violencia de género que persiste en la actualidad.

Se menciona la performance *Un violador en tu camino*¹², cuya propuesta artística integra texto, música y acción escénica. “LASTESIS es un colectivo que tiene como objetivo retomar tesis de autoras feministas y llevarlas a escena para darlas a conocer”¹³ (Carvajal et al., 2021, p. 187). Esta obra puede identificarse como una “performance feminista” (Carvajal et al., 2021, p. 191), según Rita Segato¹⁴, quien analiza su letra a partir de los aportes teóricos que las autoras reconocen como fundamento de la pieza. En este caso, no solo se evidencia el entrecruzamiento entre arte, política y feminismo, sino también el papel central que desempeña la teoría como complemento y sostén conceptual de estas dimensiones, las cuales confluyen en la comprensión del lugar que ocupa hoy la violencia de género en nuestras vidas. En este sentido, se presenta como ejemplo el análisis que realiza Segato sobre el siguiente fragmento de la canción: “y nuestro castigo es la violencia que ya ves” (Carvajal et al., 2021, p. 193). A partir de este verso, Segato afirma que “después de setenta años de reflexiones teórico-políticas feministas podemos ver eso que era invisible, como el aire que respiramos” (Segato en Carvajal et al., 2021, p. 193).

2.6.2 Arte, protesta y feminismo en Uruguay

¹² Registro audiovisual de la performance “Un violador en tu camino” de LASTESIS. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>

¹³ Las creadoras de la canción son Lea Cáceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor, Dafne Valdés, originarias de Valparaíso, Chile, que forman el colectivo LASTESIS (Carvajal et al., 2021).

¹⁴ Rita Segato, escritora, antropóloga y activista feminista. Profesora de Antropología y Bioética en la Cátedra UNESCO de la Universidad de Brasilia” (Carvajal et al., 2021).

Un antecedente pertinente para abordar la relación entre arte, política y feminismo es el estudio de la autora uruguaya Elisa Pérez Buchelli, quien señala que “las relaciones entre arte y política fueron un rasgo distintivo del campo intelectual y artístico” (Pérez Buchelli, 2019, p. 15) durante las décadas de 1960 y 1970 en América Latina. Este rasgo continúa presente en numerosas obras artísticas e investigaciones académicas vinculadas con este campo en la actualidad. La autora analiza las primeras experiencias de arte de acción en el espacio público de Montevideo en dicho período, en relación con la intersección entre arte y política y su contextualización tanto regional como internacional.

Las artes de acción, al igual que la performance, se basan en la práctica del arte en vivo y corporal. Se trata de “formas de arte experimental que cruzan fronteras disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, espacios y materiales para generar experiencias inéditas” (Alcázar, 2005, p. 12, citado en Pérez Buchelli, 2019, p. 15). Como plantea Pérez (2019):

En Uruguay muchas de estas experimentaciones artísticas fueron enunciadas desde los propios cuerpos y dialogaron con el contexto de radicalización política de variadas maneras, desde prácticas de militancia artística hasta expresiones micropolíticas próximas a búsquedas de emancipación desde lo privado y hacia lo público. (p. 26)

Si bien la autora se refiere a prácticas desarrolladas en las décadas de 1960 y 1970, es posible identificar en ellas elementos que también se encuentran presentes en las prácticas artísticas contemporáneas. Resulta pertinente destacar que muchas de estas experiencias fueron impulsadas por mujeres artistas vinculadas con las artes visuales, la danza y el teatro, un aspecto que debe considerarse en el análisis de los casos abordados en este estudio, dado que estas creadoras “pusieron el cuerpo en el espacio público y elaboraron diferentes estrategias de incidencia política” (Pérez Buchelli, 2019, p. 16).

En su investigación, Pérez Buchelli parte del estudio de las trayectorias de tres artistas uruguayas independientes y observa ciertas características comunes, tales como la conformación de colectivos de mujeres artistas, la articulación entre artes visuales, danza y performance, la relación entre arte y política, y la influencia del contexto cultural y geográfico. Los aportes de la autora resultan fundamentales para el presente trabajo, ya que ofrecen herramientas conceptuales valiosas para el análisis de las prácticas aquí estudiadas.

Por otro lado, se introduce la relevancia de las fotografías, aunque sin profundizar en el aspecto central de las imágenes del pasado como “memoria cultural” (Sozzi, 2017, p. 2, citado en Moreno Barreneche, 2019, p. 43). En este sentido, se considera como antecedente el estudio

de Sebastián Moreno Barreneche (2019), quien analiza las fotografías de identificación de personas desaparecidas utilizadas en la *Marcha del Silencio (Mdels)*, destacando su papel fundamental para establecer una mirada analítica sobre las imágenes vinculadas a la dictadura militar y a las desapariciones forzadas. El autor busca comprender el sentido y el significado atribuido a estas fotografías tanto en la construcción de la memoria colectiva como en el lugar que ocupan dentro de la *Mdels*. En su investigación se plantea que “parte de las narraciones que circulan en una sociedad se relacionan con su pasado y conforman la memoria cultural” (Sozzi, 2017, p. 2, citado en Moreno Barreneche, 2019, p. 43).

Será relevante adoptar una mirada cultural desde este enfoque para situar el análisis en una perspectiva que busque interpretar el significado atribuido a este hecho social y político por la *Mdels*, observada tanto desde los estudios de la performance como desde un sistema de significación. La búsqueda del sentido y de la significación, que caracteriza el enfoque de esta investigación, constituye un conjunto de categorías que pueden abordarse desde la semiótica, por lo que se realizarán algunas consideraciones en esta línea. En este sentido, se coincide con la siguiente afirmación:

En tanto espacio de producción, circulación y consumo de sentido, la cultura juega un rol central en la manera en que el pasado es recordado, reconstruido y presentado por una colectividad, ya que hay siempre 'procesos semióticos y culturales que preceden a la construcción de la identidad colectiva' (Violi, 2014a, p. 17, citado en Moreno 2019, p. 44).

Los aportes del autor permiten destacar la importancia de la atribución de sentido a todos los elementos visuales que conforman la *Mdels*, así como reflexionar acerca de por qué estos no son solo fotografías, sino también parte de un símbolo de memoria. Tal como plantea el autor, “la memoria debe ser concebida como una entidad con una existencia externa a la mente que, como sugiere Violi (2014a), “vive en los miles de textos, documentos, objetos que funcionan como soportes de la memoria concebida como facultad” (Violi, 2014a, citado en Moreno Barreneche, 2019, p. 45).

En consonancia con el autor, las fotografías de identificación poseen un significado simbólico que la diferencia de otros registros, ya que forman parte de la memoria colectiva y constituyen uno de los elementos centrales para comprender la *Mdels* desde la noción de duelo público como acción. En este sentido, “pensar la memoria como algo exteriorizado implica, en primer lugar, asumir el carácter de mediación simbólica que los textos revisten dentro de una cultura y, por lo tanto, las prácticas interpretativas y productivas que estos determinan” (Violi,

2014a, citado en Moreno Barreneche, 2019, p. 45). Asimismo, el autor refuerza esta idea en el siguiente planteo:

La dimensión material del recuerdo, que asocia imágenes fotográficas a cuerpos de asesinados y desaparecidos, nos permite recorrer huellas y marcas, entender prácticas sociales, políticas y religiosas, asociadas a objetos concretos que pasan a ser definidos y significados como símbolos activos, posibles de ser leídos e interpretados en diversos contextos (Da Silva Catela, 2012, p. 157, citado en Moreno, 2019, p. 46).

Otro aporte teórico que se toma como antecedente es el análisis de De Giorgi sobre la *MdelS*, en el cual identifica como núcleo central de su repertorio la escenificación del duelo ininterrumpido (De Giorgi, 2019, p. 41). A través de los estudios de la performance es posible comprender cómo se escenifica y qué sentido adquiere el duelo inconcluso, así como el rol que cumplen las fotografías de identificación. En este sentido, “manifestarse en silencio es priorizar otro lenguaje expresivo, el de la performance, que no necesita de la palabra articulada” (De Giorgi, 2019, p. 49).

En esta línea, resulta relevante explorar los casos de activismo o intervenciones artísticas que pueden ser analizados como performances, ya que permiten profundizar en las formas de sentir y expresar el dolor a través de diversas propuestas estéticas. A partir de los planteamientos del autor, se vuelve necesario reflexionar sobre este tipo de prácticas simbólicas integradas en el campo político, las cuales, al analizarse desde el marco teórico de los estudios de la performance, pueden contribuir al desarrollo de un área del conocimiento académico a nivel nacional, dada la escasez de antecedentes existentes al respecto (De Giorgi, 2019, p. 63). En este sentido, la *MdelS* se presenta como una “performance política estructurada en torno al reclamo de los derechos humanos, a la verdad, la justicia y el duelo” (De Giorgi, 2019, p. 41).

MdelS reconocida por repetir una misma acción —siempre en silencio y bajo una consigna constante—, genera efectos que ninguna otra manifestación, en términos de “marcha”, ha logrado. Podría asemejarse, según el contexto y el año, a las convocatorias de *Mujeres de Negro (Mujeres)* en Uruguay, las cuales también han producido impactos emocionales significativos. Como sostiene De Giorgi, “lo que reivindica la faceta más performática de la Marcha del Silencio es el derecho al duelo” (De Giorgi, 2019, p. 52). En la *MdelS*, “el lenguaje no verbal del luto se manifiesta en los repertorios elegidos: el silencio, la lentitud de caminar” (De Giorgi, 2019, p. 53).

Estas prácticas permiten comprender cómo se inscriben en una tendencia que coloca la visibilidad en el espacio público como un eje central en la transformación de los modos de hacer

política en la actualidad (De Giorgi, 2019). Otro aspecto pertinente de incluir, a partir de los aportes del autor, es que:

No puede existir política sin simbolismo, y en la construcción y disputa de los símbolos, el ritual ejerce un papel central. Proporciona un medio de tornar palpable aquello que, de otro modo, no puede ser visto”. Los estudios antropológicos contemporáneos sobre el ritual político se deslizan cada vez más hacia un campo transdisciplinario, entrelazado con los estudios sobre teatralidades sociales y con los performances studies”. (Kerstel en de Giorgi, 2018, p. 66)

Otro aspecto que resulta fundamental considerar en el análisis de esta temática es la naturaleza del lenguaje no verbal como componente constitutivo del ritual. Este elemento permite comprender por qué estas prácticas pueden percibirse, en una primera instancia, como rituales.

El estudio realizado por Alzogaray (2016) analiza a las integrantes del colectivo *Mujeres*, quienes se encuentran enraizadas en un duelo que sostienen con convicción ante los femicidios. Este colectivo tiene como propósito observar, detectar y denunciar la violencia contra las mujeres, así como trabajar por su eliminación en todas las dimensiones y ámbitos de la sociedad. Una de sus acciones principales es “el rechazo taxativo y absoluto a los conflictos bélicos y las sociedades militarizadas, entendidos como la expresión máxima de la estructura patriarcal y de sus medios de apoyo y reproducción; así como el análisis y búsqueda de alternativas, desde una ética feminista, para deconstruir un sistema basado en las relaciones de violencia y conseguir una convivencia pacífica y respetuosa” (Alzogaray, 2016, p. 30).

Por otro lado, como antecedente, se incorporan los aportes teóricos de Hekatherina Delgado, quien, además de ser la creadora de la performance *La caída de las campanas (Caída)*, escribe sobre su propia obra y la describe como “un acontecimiento que irrumpe en la experimentación entre la filosofía y la hibridación de prácticas y lenguajes artísticos, tales como la intervención urbana, el arte sonoro, la performance, la fotografía, el videoarte y la virtualidad” (Delgado, 2020, p. 175). En esta performance se puede establecer que se enuncia explícitamente un duelo público, en el cual los femicidios ocurridos en el presente reúnen a un colectivo de mujeres y disidencias con el propósito de expresar y visibilizar estos hechos. En palabras de la propia directora, Delgado (2020), la obra:

Indaga en torno a la política de la intimidad. Específicamente, se investigan las condiciones de posibilidad del duelo en el espacio público, a partir de la desconstrucción de las inscripciones de la violencia en los cuerpos-subjetividades desde la práctica performativa sonora y escénica. (p. 175)

Por otro lado, resulta pertinente destacar la relación directa que se establece entre la dimensión estética y la simbólica, en un escenario que configura al cuerpo como un espacio político:

Efectivamente, la política no es en un principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico (...) la política es el conflicto mismo sobre la existencia de ese espacio, sobre la designación de objetos que comparten algo común y de sujetos con una capacidad del lenguaje común. El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber qué posee lenguaje y quién solamente el grito (Rancière, 2005, p. 18, citado en Delgado, 2020, p. 177)

El lenguaje y el grito se presentan como elementos centrales de análisis, con el propósito de indagar en sus potencialidades y en las formas en que se manifiestan dentro de las obras. A su vez, los aportes teóricos de Delgado (2020) aquí considerados permiten trascender el plano meramente descriptivo y analítico de la obra para adentrarse en el universo epistemológico que sustenta las performances, universo que puede delinearse a partir de sus reflexiones.

Además de dicho marco epistemológico y de las posturas que configuran *Caída*, resulta relevante destacar la relación intrínseca entre arte y cuerpo, vínculo que se reitera en otras producciones artísticas vinculadas al arte y al feminismo. Por esta razón, se considera pertinente observar otras obras que permitan ampliar la comprensión de dicha relación. En este sentido, es significativa la siguiente afirmación de Delgado, que profundiza en los objetivos subyacentes a *Caída*:

“El arte visibiliza y verifica la igualdad que está en todas las relaciones entre los cuerpos-subjetividades mediante la estetización de situaciones que simbolizan aquello que, hasta ese momento, no fue simbolizado” (Delgado, 2020, p. 177).

En este sentido, *Caída* suscita diversas reflexiones, entre ellas la idea de que, a través de las experiencias estéticas y del arte como motor de estas, se establece una relación directa entre lo político y lo estético. En palabras de Delgado (2020), “por tanto, estética y política se relacionan como formas de visibilización, verificación y reconfiguración de las divisiones de lo sensible, es decir, como creaciones de nuevos lenguajes entre iguales” (p. 178).

A partir de lo expuesto, se considerarán todos los elementos que conforman este universo en el que lo político se entrelaza con el arte y el feminismo a través de la performance, siendo *Caída* una obra que impulsa y materializa dicha intencionalidad.

3. Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación

Objetivos generales

- 1) Estudiar las manifestaciones colectivas de duelo público frente a la desaparición física de mujeres y disidencias en Uruguay entre 2010 y la actualidad.
- 2) Analizar la interacción entre la dimensión performática y la dimensión política en la formulación de una denuncia colectiva que presentan estas formas de duelo público.

Objetivos específicos

- 1.a) Identificar colectivos de visibilización pública de la desaparición física de mujeres y disidencias.
- 1.b) Analizar las formas y características de duelo público ante la desaparición física de mujeres y disidencias.
- 1.c) Observar similitudes y diferencias en la sucesión de tres casos paradigmáticos: *Mujeres de Negro*, *La caída de las campanas* y *Diez de cada Diez*.
- 2.a) Sistematizar las características de las acciones en términos performáticos.
- 2.b) Identificar las tácticas elaboradas por los colectivos para visibilizar sus demandas.
- 2.c) Analizar el sentido político de los colectivos y performers que se expresan a través de la performance.
- 2.d) Estudiar la importancia del registro de las imágenes a partir de los archivos digitales de las performances.

Hipótesis

La hipótesis que orienta este trabajo plantea que la performance se configura como una forma de articulación colectiva de demandas políticas y sociales, actuando como una herramienta de protesta que construye identidad y comunidad política. Esta se moviliza a partir de la creación estética, en la cual se exploran nuevas formas de lenguaje y comunicación sensible, comprometidas con los derechos humanos. De este modo, posibilita otras formas de participación

colectiva con un sentido político y social, en respuesta a la ausencia del Estado y a una sociedad que ignora los femicidios y la violencia de género en el país.

Principales preguntas de investigación

¿Las performances seleccionadas pueden considerarse prácticas activistas? ¿Qué diferencias existen entre activismo y artivismo? ¿Por qué la performance se adopta como táctica? ¿Qué sentido se le atribuye a las performances? ¿Cuál es la percepción de las participantes y cuál es el aporte de los colectivos a la construcción de sentido sobre la temática que las convoca? ¿De qué manera expresan y transitan las performers el duelo público? ¿Cuáles son sus denuncias? ¿Existe una relación entre el duelo público, la performance y las prácticas feministas? ¿Cómo se desarrolla el proceso de construcción artística en relación con lo político en las performers? ¿Qué significado adquieren la imagen y el archivo de la imagen en estas performances?

4. Metodología

Esta tesis se elaboró en el marco de la Maestría en Artes y Cultura Visual, con el propósito de articular dos áreas de conocimiento que, por lo general, se presentan disociadas: la sociología y los estudios sobre cultura visual. Metodológicamente, se integran herramientas provenientes de la sociología junto con una orientación interpretativa derivada de los estudios de la performance (Taylor, 2015).

Por un lado, la sociología permite indagar cómo los sujetos se relacionan, coordinan y organizan para llevar al espacio público prácticas performáticas, así como comprender el sentido que atribuyen a sus acciones a partir de sus demandas. Por otro lado, los estudios de la performance posibilitan analizar la relación entre estas prácticas y su dimensión estética, vinculándolas con una reflexión teórica específica de la teoría y el desarrollo de la performance.

En definitiva, desde la sociología se pueden explorar aspectos relacionados con la organización de las artistas, la articulación de sus demandas en el espacio público, la ocupación del espacio urbano como colectivo y la configuración de sus protestas mediante la performance como acción social. A su vez, los estudios de performance permiten abordar estas prácticas desde su dimensión estética y simbólica, ya que la performance puede entenderse como un lente a través del cual es posible estudiar la relación entre arte y política. De este modo, también se configura como una práctica *artivista*, cuyas particularidades y significados se profundizan en el desarrollo de esta investigación.

Se implementó una estrategia metodológica cualitativa basada en la triangulación de técnicas, que incluyó entrevistas, observaciones y el análisis de datos secundarios (archivos fotográficos, audiovisuales y notas de prensa). Esta estrategia permite acceder a las representaciones sociales que los sujetos configuran en su vida cotidiana a través de sus propias expresiones. De este modo, no solo se aborda a las personas participantes como sujetos de estudio, sino que también se indagan sus expresiones artísticas como un lenguaje alternativo, en el cual las emociones desempeñan un papel central. En este sentido, Becker (2015) señala que:

“Prestar atención a los modos en que personas de otros ámbitos -los artistas visuales, los novelistas, los dramaturgos, los fotógrafos y los cineastas-, así como también la gente a pie, representan a la sociedad revelará categorías y posibilidades analíticas que las ciencias sociales a menudo ignoran y sin embargo podrían resultar de gran utilidad”. (p. 24)

El arte puede entenderse como un producto social, resultado de su pertenencia a un contexto en el cual el trayecto de vida y las relaciones sociales pueden determinar una obra, y, a su vez, esta influir en dichos contextos. En este sentido, el abordaje del cruce entre arte y sociedad, o entre arte y política, resulta fundamental para la comprensión de la acción colectiva (Becker, 1982).

A continuación, se desarrolla, en primer lugar, la estrategia metodológica; en segundo lugar, se presentan las técnicas de investigación aplicadas. En tercer lugar, se describe el objeto de estudio y, en cuarto lugar, se abordan las dimensiones y categorías de análisis. Finalmente, se detalla el proceso de trabajo de campo realizado, junto con los aspectos que intervinieron en su desarrollo.

4.1 Estrategia metodológica

Este trabajo de investigación adopta un enfoque cualitativo que permite analizar el sentido de las acciones y percepciones de los sujetos estudiados, interpretando, a partir de los datos obtenidos, su realidad. Como estrategia metodológica se utiliza el estudio de caso, el cual se orienta “a un análisis intenso de sus significados, con la intención de comprenderlo en su especificidad más que buscando generalizaciones” (Marradi et al., 2007, p. 238).

Se propone una estrategia metodológica centrada en un enfoque comprensivo y descriptivo, considerando, como plantean Sampieri et al. (2010), que “los estudios descriptivos son útiles para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación” (p. 80). Cabe señalar que, se destaca la relevancia social del objeto de estudio como un aspecto central para la comprensión de la problemática, en línea con lo que sostienen Marradi et al. (2007):

El proceso de selección está basado en criterios teóricos, en experiencias de observación y en las expectativas depositadas en la unidad seleccionada, en términos de su potencialidad para proveer una base empírica relevante para la interpretación y comprensión del fenómeno estudiado”. (p. 246)

En esta línea, se configuran tres estudios de caso que pueden ser comprendidos a partir de un enfoque cualitativo. En este sentido, se coincide con la afirmación de Marradi et al. (2007), quienes sostienen que:

Desde una perspectiva cualitativa, el valor científico del EC¹⁵ estriba en su carácter de estudio denso, narrado en toda su diversidad a fin de desentrañar sentidos generales,

¹⁵ Sigla que utilizan los autores para hacer referencia al estudio de caso.

metáforas, alusiones, alegorías que se expresan a través de múltiples marcas en la unicidad del caso. (p. 240)

Bajo esta perspectiva, la elección de la entrevista como técnica se justifica por su utilidad para acceder a las opiniones y percepciones de los sujetos involucrados en los colectivos estudiados, con el propósito de comprender cómo interpretan sus propias experiencias y construcciones subjetivas en torno al tema. Cabe mencionar la relevancia de la dimensión estética en lo referente a la puesta en escena, el vestuario y la gama cromática tanto de las performances como de sus registros, por ello, se aplicó la observación como técnica complementaria. Asimismo, con el objetivo de profundizar en el análisis del componente estético y visual, se recurrió a datos secundarios, tales como registros fotográficos y audiovisuales. Finalmente, se consideró la elaboración de una cartografía de los espacios urbanos donde tuvieron lugar las acciones performáticas, dada la importancia de la interacción con el tejido urbano.

Presentación de casos

Los casos seleccionados para este estudio están compuestos por: 1) El colectivo *Mujeres de Negro*; 2) *La caída de las campanas*, 3) y *Diez de cada Diez*.

A continuación, una breve descripción de cada caso.

Colectivo Mujeres de Negro

El colectivo *Mujeres de Negro (Mujeres)* en Uruguay fue fundado en el año 2006 con el propósito de luchar contra el femicidio y la violencia doméstica, y continúa en actividad en la actualidad. Se definen como un colectivo de mujeres pacifistas que forma parte de un movimiento internacional surgido en Jerusalén en 1988 (Alzogaray, 2016). Su principal demanda es la promoción de la igualdad y la justicia frente a la violencia de género. Su forma de manifestación se expresa mediante acciones públicas, siendo las más reconocidas las marchas realizadas en la calle 18 de Julio, caracterizadas por su gran convocatoria. Estas marchas se distinguen por el recorrido silencioso de las participantes, vestidas de negro, aunque también realizan lo que denominan “paradas” en la explanada de la Intendencia de Montevideo, donde portan pancartas con sus demandas.¹⁶

¹⁶ Si bien, es entendido que estas convocatorias son abiertas, no se registra participación popular ni multitudinaria comparada con las marchas y muestra tener una participación más cercana a las integrantes del colectivo.

La caída de las campanas

La caída de las campanas (Caída) es una performance presentada por primera vez en Montevideo en el año 2015. Durante ese año, la acción se realizó tras cada femicidio ocurrido, desarrollándose en torno a edificios y plazas de la ciudad. Su registro de actividad se extiende desde 2015 hasta finales de 2019. La principal demanda de esta intervención es la exigencia de justicia frente a los femicidios, concebidos como la consecuencia última de una cadena de desigualdades que no son atendidas de manera adecuada por el gobierno ni por el Estado, y que tampoco son plenamente asumidas por la sociedad. La intervención performática se distingue por el uso de vestimenta blanca y por el sonido constante de campanas como elemento central de la acción.

Diez de cada Diez

Diez de cada Diez (Diez) es una performance iniciada en 2015 que continúa activa en la actualidad. Su principal demanda es la urgente visibilización y aceptación del alto nivel de violencia de género existente en Uruguay. Entre sus características distintivas se encuentran el uso de vestimenta roja, la intervención principalmente en plazas públicas y la incorporación de la palabra hablada mediante la narración de un breve guion previamente ensayado, en el cual cada performer interpreta su propio texto. El colectivo se distingue por estar integrado por participantes con formación en artes visuales, teatro o performance, quienes mantienen una periodicidad de encuentros destinados tanto al trabajo creativo como a los ensayos.

4.2 Técnicas de investigación

Se implementaron principalmente dos técnicas de recolección de datos: la entrevista en profundidad y la observación.¹⁷ Asimismo, se utilizaron datos secundarios, como imágenes fotográficas, videos, publicaciones en redes sociales y notas de prensa. Finalmente, se aplicó la cartografía como técnica de análisis.

La entrevista se considera la técnica principal empleada, dado que “la entrevista se utiliza en general cuando se busca acceder a la perspectiva de los actores, para conocer cómo ellos interpretan sus experiencias en sus propios términos” (Marradi et al., 2007, p. 220). En este

¹⁷ Se realizó también una observación en una marcha (acción performática) de Mujeres que se considera participante, la cuál será detallada más adelante.

sentido, resulta fundamental, de acuerdo con la temática abordada, explorar la construcción de la subjetividad de las entrevistadas en torno al tema, no solo en su rol como performers, sino también en relación con su vida cotidiana. Esto se posibilita desde un enfoque cualitativo mediante el uso de entrevistas en profundidad.

Por otro lado, se coincide con los aportes de los autores mencionados en cuanto a que la entrevista en profundidad resulta útil para reconstruir acciones pasadas y para estudiar representaciones sociales personalizadas y discursos colectivos (Alonso, 1998, citado en Marradi et al., 2007). En referencia a la segunda técnica de investigación empleada, tanto la observación como la observación participante se incorporaron con fines complementarios. A través del acto de mirar o examinar con atención, se busca establecer un contacto empírico con los objetos de estudio (Marradi et al., 2007), con el propósito de profundizar tanto en la descripción como en la comprensión de los casos analizados. Cabe señalar que tanto la observación como la observación participante se vieron limitadas por diversas razones.

Es necesario mencionar que el período de la pandemia de COVID-19 coincidió con el desarrollo del trabajo de campo. Este contexto impidió la realización normal de las salidas a la vía pública, lo que dificultó llevar a cabo las observaciones previstas. En cuanto a la observación participante, solo fue posible implementarla en una marcha de *Mujeres*, dado que en *Diez* no se pudo participar debido a criterios específicos del colectivo. Respecto a *Caída*, este grupo se encontraba realizando sus últimas performances, de las cuales fue posible presenciar la final.

Debido al panorama anteriormente descrito, se destaca la utilización de datos secundarios obtenidos de fuentes como archivos de prensa y documentos publicados (por ejemplo, fotografías difundidas en redes sociales y medios de comunicación). Asimismo, se consideraron documentos producidos por los propios colectivos, como sus páginas web, donde se presentan sus propuestas. En la búsqueda de registros sobre sus acciones, también se incluyeron producciones audiovisuales, entre ellas un documental realizado sobre *La caída de las campanas*.

A partir de las dimensiones que emergen y de la recolección de datos obtenidos mediante las técnicas propuestas, se llevará a cabo un análisis tanto de los aspectos discursivos como de los visuales que configuran los casos, con el objetivo de comprender el sentido que las participantes atribuyen a sus acciones y el significado que otorgan al componente estético. Esto se fundamenta en la premisa de que “conductas que para el observador parecen objetivamente las mismas pueden tener para el sujeto muy distintos sentidos, o no tenerlos en absoluto” (Schutz, 1979, p. 199).

Por último, se destaca la utilización de cartografías de los puntos de la ciudad como estrategia metodológica para analizar las acciones performáticas de los colectivos observados,

considerando fundamental la dimensión urbana de sus movilizaciones. Este enfoque permite comprender cómo ocupan el espacio público y qué significado adquiere la elección de los lugares de acción. Siguiendo a Guattari (2015):

Cada cartografía representa una visión particular del mundo, la cual, aun cuando sea adoptada por un gran número de individuos, encierra siempre en su seno un núcleo de incertidumbre. Es, en verdad, su capital más precioso. Es a partir de él que puede constituirse una auténtica escucha del otro. (p. 388)

Entrevista en profundidad

Las entrevistas permiten indagar en el sentido que los sujetos atribuyen a sus acciones y comprender los significados que les confieren. En este intercambio es posible obtener información que solo el entrevistado puede brindar. Según Alonso (1998):

Podemos definir la entrevista en profundidad como una forma especial de conversación entre dos personas (...), dirigida y registrada por el investigador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional continuo y con cierta línea argumental por parte del entrevistado, acerca de un tema de interés definido en el marco de la investigación” (citado en Marradi et al., 2007, p. 216).

Las entrevistas se diseñarán con preguntas abiertas acordes a la temática, que orienten a las entrevistadas a recorrer las dimensiones vinculadas con los objetivos planteados, entendiendo sus relatos como el “producto de un individuo en sociedad cuyos relatos deben ser contextualizados y contrastados” (Marradi et al., 2007, p. 219).

Del mismo modo, las entrevistas se realizaron solicitando el consentimiento informado de las personas participantes, dado que debe existir un “saber explícito relativo al tema y al objetivo de estudio necesario para generar el intercambio, para qué y por qué como fundamentales (...)” (Marradi et al., 2007, p. 219). Esta técnica resulta apropiada y pertinente en tanto “en la entrevista en profundidad no se expresa simplemente una sucesión de acontecimientos vividos, sino la verbalización de una apropiación individual de la vida colectiva; es decir, (...) se registra un decir sobre el hacer” (Marradi et al., 2007, p. 219).

En este sentido, las entrevistas se aplicaron, por un lado, a directoras y performers de los colectivos *Caída y Diez*, y por otro, a representantes principales de *Mujeres*. Las entrevistas tuvieron una duración aproximada de una hora y media, y la mayoría se realizaron de forma virtual debido a la emergencia sanitaria declarada a raíz de la pandemia de COVID-19.

La entrevista estaba configurada por un conjunto de preguntas que iniciaban con la solicitud de una breve presentación personal. Posteriormente, se pedía a las entrevistadas que

describieran las performances realizadas desde su inicio hasta su finalización. De este modo, fue posible conocer aspectos vinculados con la puesta en escena, las pautas estéticas, las percepciones sobre los puntos de acción en los que se desarrollaron las intervenciones, el significado de ocupar el espacio urbano y la relación con la reacción del público.

Asimismo, se formularon preguntas orientadas a indagar cómo presentan la propuesta y cómo describen el proyecto, lo que permitió conocer las motivaciones y las razones que dieron origen a las performances y a las intervenciones en el espacio público (en el caso de *Mujeres*). Entre las preguntas destacadas se incluyen las siguientes: ¿Qué las posiciona hoy en la calle? ¿Cuáles son sus denuncias? ¿Qué impacto buscan con las performances? Estas preguntas, aplicadas durante las entrevistas, resultaron fundamentales para conocer en profundidad no solo las percepciones subjetivas de las entrevistadas en torno al tema, sino también el sentido colectivo que emerge de estas prácticas en relación con la performance como forma de protesta.

Observaciones

La observación debe estar acompañada de una mirada reflexiva y crítica para alcanzar resultados empíricos válidos (Marradi et al., 2007). Según la clasificación propuesta por estos autores, la observación planteada en este estudio se caracteriza por ser directa, dado que implicó un contacto efectivo con el objeto de estudio. En este sentido, “(...) la observación es, por definición, el modo de establecer algún tipo de contacto empírico con los objetos, sujetos o situaciones de interés, a los fines de su descripción, explicación y comprensión” (Marradi et al., 2007, p. 191).

Bajo esta perspectiva, se llevó a cabo la observación de las performances realizadas por *Diez* y por *Caída*, recopilando información descriptiva que abarcó tanto aspectos visuales como sensoriales, lo cual resulta pertinente en el marco de una investigación centrada en la interpretación sensible y subjetiva subyacente en las demandas de estos colectivos. La diferencia entre esta técnica de observación de la performance en vivo y el uso de registros audiovisuales radica en la especificidad del “estar ahí”, experiencia que no puede ser reproducida completamente a través de un archivo.

En relación con la aplicación de las observaciones, se siguió un esquema que, en primer lugar, estableció cómo se utilizó el espacio en función de la distribución espacial y de la elección de los puntos de acción. En segundo lugar, se definieron las características del dispositivo escénico, identificando aspectos vinculados al vestuario, los elementos de utilería empleados y el escenario —por ejemplo, la ubicación del Poder Legislativo como fondo en la instalación de

una performance—. En tercer lugar, se determinó como pauta de observación captar los elementos relacionados con el contenido narrativo y performático: si existía un guión, cuál era la propuesta, qué se contaba y si se empleaban recursos como la palabra o el sonido. Por último, se estableció como pauta registrar y describir lo que ocurría en el entorno durante el desarrollo de la performance, incluyendo las reacciones del público, su permanencia o desplazamiento, entre otros aspectos.

Todos estos puntos, definidos como estructura de la pauta de observación, resultaron fundamentales para la recolección de datos relativos a los componentes visuales y sonoros de las performances, así como para reforzar los elementos emergentes de las entrevistas realizadas a las performers. De este modo, ambas técnicas se complementaron de manera coherente. Cabe destacar que fue posible realizar registros fotográficos propios durante las observaciones, los cuales fueron esenciales para enriquecer la descripción y la narrativa analítica de esta técnica.

Si bien la observación participante implica el involucramiento directo del investigador y, para algunos autores, requiere un período prolongado de tiempo (Marradi et al., 2007), en este caso, la observación consistió en participar de una acción performática caracterizada por su unicidad, lo que impide su prolongación temporal más allá del propio evento. En este sentido, la posibilidad de continuidad en el tiempo no resulta aplicable, dado que cada performance constituye una acción irrepetible.

Cabe señalar que la participación del investigador estuvo condicionada por la necesidad de contar con la aceptación de los colectivos para involucrarse en sus dinámicas internas. Este aspecto limitó la posibilidad de participar en la performance de *Diez*, ya que el colectivo establece criterios específicos de incorporación. En cuanto a *La caída*, fue posible presenciar probablemente su última acción; sin embargo, debido a que el grupo se encontraba en la etapa final de su ciclo, la incorporación al colectivo no habría resultado fructífera.

En función de lo anterior, se considera como observación participante la realizada en una marcha —acción performática— del colectivo *Mujeres de Negro*, donde la participación activa permitió una comprensión más profunda y complementaria de la información obtenida a través de otras fuentes y técnicas. Se cumplieron diversos elementos característicos de la observación participante, y los datos recabados resultaron de gran relevancia tanto para el análisis como para la justificación del estudio. Según Kawulich (2005):

Se considera una técnica, “que implica el acceso a la comunidad de interés, la selección de porteros e informantes clave, la participación de todas aquellas actividades que los miembros de la comunidad permitan, la calificación de los hallazgos a través de controles con algunos de los miembros, de entrevistas formales y de conversaciones informales, y el registro de notas organizadas y estructuradas que faciliten el desarrollo de una

narración que explique diversos aspectos de esa cultura”. (citado en Marradi et al., 2007, p. 195)

En la observación participante realizada se siguió la pauta estructurada previamente implementada en las observaciones. No obstante, debido a sus características particulares, vinculadas al componente individual de la experiencia, el registro y la descripción se centraron en los aspectos subjetivos y emocionales asociados a la participación. De igual modo, se considera que se cumplieron los principales elementos que los autores atribuyen a la definición de observación participante, con la excepción del recurso del tiempo prolongado, que no resulta compatible con la naturaleza efímera y puntual de las prácticas performáticas. Sin embargo, se estima que la experiencia permitió obtener información específica y datos relevantes para el desarrollo del tema de investigación.

Datos secundarios

Como se mencionó anteriormente, debido a las dificultades encontradas tanto por las limitaciones en el acceso a integrantes de los colectivos como por las condiciones derivadas del contexto de la pandemia de COVID-19, que comenzó en Uruguay en marzo de 2020, fue necesario complementar y reforzar la información obtenida con datos secundarios. De igual modo, se considera que la incorporación de este tipo de datos habría sido pertinente incluso sin dichas limitaciones, dado que, desde la perspectiva y el enfoque de este estudio, lo visual cumple un papel fundamental.

Los datos secundarios consultados provinieron de diversas fuentes, entre ellas las redes sociales de los colectivos —que incluyen registros de eventos y presentaciones—, archivos de prensa (tanto notas como registros fotográficos) y registros audiovisuales, como videos disponibles en YouTube y material documental¹⁸.

Los archivos de prensa analizados incluyen notas referidas tanto a las performances propiamente dichas como a los colectivos. De las primeras se extrajeron los registros fotográficos de las acciones, mientras que de las segundas se consideraron los discursos presentes en las entrevistas periodísticas. Asimismo, se recopiló información proveniente de las publicaciones realizadas por los colectivos en sus redes sociales, específicamente en Facebook e Instagram. En

¹⁸ Documental de “La caída de las campanas” dirigido por Jorge Fierro (2018). Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MsAxpncH-Gg>

cuanto a los registros audiovisuales, se seleccionaron materiales publicados en YouTube, cortometrajes producidos por el colectivo *Catalejo* y un documental dedicado a *La caída*.

En las entrevistas realizadas con integrantes de *Mujeres de Negro* y *Diez*, se observa una coincidencia en torno a la búsqueda de difusión y promoción a través de diversos medios de comunicación. En este sentido, *Mujeres de Negro* destacó la relevancia que tuvo la transmisión de su primera performance en televisión, así como el papel fundamental que desempeñó la radio para dar a conocer su trabajo.

En el caso de *Diez*, durante las observaciones se registró una notable presencia de fotógrafos y fotógrafas profesionales en las cercanías de las acciones performáticas. En una de las instancias observadas, dicha presencia resultó particularmente evidente, y en las entrevistas se señaló que esta situación pudo deberse a la escasa concurrencia de público generada por la pandemia, que provocaba incertidumbre respecto de la cantidad de transeúntes y espectadores. Por su parte, la creadora de *Diez* subrayó en una entrevista la importancia del registro fotográfico y audiovisual como herramienta de difusión en redes sociales, considerándolo un recurso esencial para lograr visibilidad.

Se evidencia la relevancia de los medios de comunicación y de los registros de las performances, un aspecto que fue destacado en varias de las entrevistas realizadas. En palabras de Josefina, integrante de *La caída*:

Después claro, empezaron a levantar los medios, empezaron a levantar la performance y explicar qué era y la gente empezó a entender, obviamente porque empezamos a salir en todos los medios, en la tele, en los diarios, en las revistas, en todos lados empezó a salir que era la performance *La caída* de las campanas y ahí la gente comprendió lo que era. (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021).

Análisis cartográfico de la performance

Una dimensión emergente y de especial relevancia es la dimensión urbana, en la cual la movilización en los espacios públicos de la ciudad adquirió un fuerte valor simbólico, tanto en los inicios de las acciones de estos colectivos como durante el contexto de la pandemia de COVID-19. Por otra parte, se observa que, al coexistir los distintos colectivos en un mismo espacio y tiempo, resulta necesario trazar una cartografía que permita comprender que, si bien todos recorren los espacios de la misma ciudad, no ocupan exactamente los mismos puntos. Esta

diferencia se vincula con los objetivos particulares de cada propuesta performática y con la significación simbólica que dichas elecciones espaciales adquieren, aspecto que se considera especialmente relevante para su análisis.

4.3 El objeto de estudio y selección de casos

Esta investigación define como objeto de estudio principal las prácticas performáticas de duelo público en el Uruguay contemporáneo. Para ello, se seleccionaron tres colectivos conformados por mujeres y disidencias que realizan manifestaciones públicas en reclamo de justicia frente a casos de feminicidio y violencia de género.

En relación con el colectivo *Mujeres de Negro*, se entrevistó a sus principales representantes y voceras voluntarias activas en ese momento, quienes cuentan con una amplia trayectoria tanto en la realización de acciones concretas como en el trabajo organizativo, el activismo interno y las convocatorias públicas del colectivo. En cuanto a los colectivos de artistas observados como casos de performances contemporáneas y de origen principalmente artístico, se entrevistó a la directora y creadora de *Caída*, quien también participó como performer en la obra. A su vez, se realizaron entrevistas a performers que integraron el colectivo desde sus inicios, así como a otras que se incorporaron en etapas posteriores. Respecto a *Diez*, se aplicó un criterio similar: se entrevistó a su iniciadora y principal referente, además de a algunas de las performers integrantes, varias de las cuales compartieron experiencias tanto en *Caída* como en *Diez*.

Los tres casos de estudio se caracterizan por denunciar la violencia de género y los femicidios mediante manifestaciones colectivas de protesta en el contexto uruguayo. Cabe destacar, además, que la elección de los colores representativos de cada caso —negro, blanco y rojo— no es un aspecto menor, ya que estos cumplen un papel estético fundamental al que se le otorga especial atención y análisis, tanto desde su dimensión visual como simbólica.

CUADRO N°1 DE DESCRIPCIÓN DE LOS CASOS DE ESTUDIO

COLECTIVO	REFERENTE	INTEGRANTES PROMEDIO	PERIODO DE ACTIVIDAD	PERIODICIDAD DE LAS ACCIONES	DEMANDA	FECHA CLAVE
Mujeres	Marta Soto	* ¹⁹	2006-actualidad	anual ²⁰	En contra de la violencia de género	8 M y 25 N - pero hay +
Caída	Hekatherina Delgado	10- 15	2015-2019	cada femicidio desde 2015 hasta el 2019	En contra de la violencia de género	no especificado ²¹
Diez	Valeria Piriz	15 aproximadamente ²²	2015-actualidad	2 veces mínimo - siguen activas	En contra de la violencia de género	8 M y 25 N ²³

Como se observa en el Cuadro N°1, si bien los colectivos estudiados presentan ciertas similitudes, también se identifican diferencias en su configuración —en términos de integrantes y período de actividad— y en las características de sus acciones, tales como la periodicidad, las demandas y las fechas clave.

En primer lugar, se menciona al colectivo *Mujeres de Negro*, que no cuenta con un número público aproximado de integrantes, dato al que tampoco fue posible acceder a través de las entrevistas. Según la información recabada, su período de actividad comienza alrededor del año 2006 y adquiere un nuevo impulso a partir de 2010. Las principales demandas del colectivo se centran en la denuncia de la desigualdad de género, la violencia doméstica y los femicidios, problemáticas que motivan la necesidad de tejer redes de apoyo y trasladar la protesta al espacio público.

Por otro lado, en cuanto al número aproximado de integrantes de *Caída*, tampoco fue posible determinarlo con precisión, dado que se trata de una convocatoria abierta y su composición ha variado a lo largo del tiempo. Es posible que la cantidad de participantes difiriera

¹⁹ No se conoce cifra exacta y no se pudo obtener de las entrevistas.

²⁰ Referente a las marchas.

²¹ La performance se realizaba cada vez que se cometía un femicidio.

²² Las integrantes van variando con el tiempo, por ejemplo, se registra una performance en el año 2025 en donde se convocaron una numerosidad mayor a lo que habitualmente se observó para una performance puntual realizada el 8M.

²³ En el presente han realizado performance fuera de estas fechas.

entre las reuniones destinadas a la planificación, el intercambio y la creación, y las convocatorias específicas para las performances, en las cuales el número de performers también fluctuaba. En promedio, se estima una participación estable de entre diez y quince integrantes, aunque esta cifra podía aumentar o disminuir según la ocasión.

El período de actividad del colectivo se extiende desde 2015 hasta finales de 2019 e inicios de 2020. La demanda que expresan se manifiesta como un duelo público en protesta contra los femicidios, exigiendo no solo la visibilización de esta injusticia por parte de la sociedad, sino también el reconocimiento y la acción urgente del Estado frente a esta problemática. Por último, el colectivo *Diez* cuenta con un número aproximado de entre diez y quince integrantes en sus inicios, aunque en la actualidad, según las convocatorias y la naturaleza de cada propuesta, la cantidad de participantes puede variar. A diferencia de otros colectivos, *Diez* no es de carácter abierto al público, ya que establece ciertos criterios y requisitos que las performers deben cumplir para integrarse. El período de actividad del colectivo comienza en 2015 y continúa vigente hasta la actualidad. Su demanda principal se centra en la denuncia de la desigualdad de género y la violencia hacia las mujeres, partiendo de la afirmación de que *diez de cada diez mujeres* sufre algún tipo de violencia, lo que da origen al nombre y al sentido simbólico de su propuesta.

Como respuesta al fracaso tanto del Estado como de la sociedad en enfrentar la crueldad y el terror generados por la violencia en todos sus niveles, emergen las prácticas artivistas como un lenguaje alternativo al discurso tradicional. En este marco, los tres casos analizados recurren a tácticas estéticas que trasladan al espacio urbano como una forma distinta de comunicación. Carentes de poder político, económico o social, las integrantes de estos colectivos apelan a lo que aún les pertenece: el cuerpo, la voz y el arte como herramientas de resistencia y expresión.

4.3.1. Dimensiones y categorías de análisis

El análisis de los casos presentados se enfocará en tres dimensiones: el contenido de la demanda, la dimensión artística y la dimensión política. Estas tres dimensiones conforman un triángulo analítico transversal en permanente interacción, cuya articulación resulta fundamental para comprender la especificidad de cada caso. A su vez, dichas dimensiones se organizan a partir de las categorías de análisis identificadas para cada una, tal como se presenta en el Cuadro N°2, las cuales orientaron la producción y el tratamiento de los datos empíricos.

Cuadro N°2. DIMENSIONES Y CATEGORÍAS

UNIDAD	Dimensiones	Categorías de análisis	Técnicas
Colectivos	Contenido de la demanda	Discursos, prácticas de movilización colectiva, proclamas, Motivación	Entrevista, análisis de datos secundarios observación
	Artística	Estética, Ensayos, Preparación, uso del cuerpo, uso del espacio protesta	Entrevista Observación, Análisis de datos secundarios
	Política	Articulación de demandas, Acción colectiva, uso del Espacio Público, Archivo/registros, canales de difusión	Entrevista Observación, Análisis de datos secundarios, cartografía

En la dimensión que aborda el contenido de la demanda —relacionada con la violencia de género y, específicamente, con los femicidios— se identifican como categorías analíticas los discursos, las prácticas de movilización colectiva, las proclamas y la motivación. Para el análisis de estas categorías se consideraron tanto los datos obtenidos a través de entrevistas y observaciones, como también fuentes secundarias, entre ellas publicaciones en redes sociales y en medios de prensa. El abordaje se realizó desde una perspectiva discursiva y visual, con especial atención a los registros audiovisuales.

Por otro lado, en relación con la dimensión artística, se analizan categorías vinculadas al uso del cuerpo, del espacio y de la estética —por ejemplo, los colores—, así como las tácticas de preparación y ensayo. Para el análisis de estas categorías, se consideró fundamental la recolección de datos principalmente visuales, como registros fotográficos y audiovisuales; es decir, se llevó a cabo un análisis basado en fuentes secundarias. Asimismo, se incorporaron datos obtenidos a partir de las observaciones y de las entrevistas realizadas a las performers.

Por último, en lo que respecta a la dimensión política, se analizan categorías vinculadas con la emergencia de la participación colectiva, la articulación de las demandas, la acción y el uso del espacio público. Los datos necesarios para el análisis de estas categorías fueron recolectados a partir de las observaciones y de las entrevistas realizadas. A su vez, se consideró fundamental el análisis de materiales visuales —como registros fotográficos, audiovisuales y

publicaciones en medios de prensa— obtenidos como fuentes secundarias. Además, en relación con las categorías de acción, espacio público y organización colectiva, se incorporó la cartografía como técnica de análisis para abordar la dimensión urbana que emerge en el marco del activismo.

4.3.2 Trabajo de campo

El trabajo de campo se llevó a cabo entre marzo de 2020 y diciembre de 2022. Durante este período se realizaron doce entrevistas en profundidad, cuatro observaciones de acciones performáticas y un relevamiento de datos secundarios²⁴. A continuación, se presenta un cuadro que sintetiza el trabajo realizado mediante las distintas técnicas empleadas para la obtención de datos.

CUADRO N°3. SÍNTESIS DEL TRABAJO DE CAMPO

COLECTIVO	ENTREVISTAS	OBSERVACIONES	DATOS SECUNDARIO	OTRAS
Mujeres	2	1 (participante)	Fotos	Prensa/fb/Ig
Caída	7	1 performance	fotos /videos/ documental	prensa/fb
Diez	4	2 performance	fotos/videos	fb/Ig

El trabajo de campo estuvo atravesado por dos dificultades fundamentales: en primer lugar, la crisis sanitaria derivada de la pandemia de COVID-19, que redujo drásticamente las posibilidades de realizar acciones en el espacio público; y en segundo lugar, la dificultad para concretar las entrevistas previstas.

Para establecer algunas consideraciones iniciales sobre el trabajo de campo, es pertinente señalar las dificultades encontradas para acceder a las entrevistas, consideradas una de las técnicas fundamentales de esta investigación. En primer lugar, algunos de los contactos previstos no pudieron ser entrevistados, y, por otro lado, no fue sencillo obtener la aceptación para participar. Asimismo, aunque varias entrevistadas accedieron con amabilidad y genuino interés, la coordinación de los encuentros resultó compleja, especialmente en el contexto de la pandemia. Esta situación extendió la etapa de entrevistas, alcanzándose finalmente un total de doce. Por

²⁴ Una de las entrevistadas es performer de *Caída* y de *Diez*.

tales razones, se decidió no realizar grupos de discusión ni entrevistas colectivas, debido al grado de dificultad experimentado²⁵. Tampoco fue posible reconvocar a las doce entrevistadas a una instancia grupal, ya que se habían agotado otras posibles participantes.

En relación con las entrevistas, fue posible formular todas las preguntas previstas, y en todas ellas se evidenció la convergencia hacia una misma problemática que las reunía: la violencia de género y los femicidios. Aunque se insistió en indagar sobre las performances, los colectivos o el activismo, el eje central de las respuestas tendía a girar en torno al tema que las convocaba. La mayoría de las entrevistas derivaron en reflexiones sobre dicha problemática, las preocupaciones de las participantes y las transformaciones sociales que consideran necesarias. Aun cuando se procuró retomar aspectos vinculados a la obra, la performance, la gestación de la grupalidad, la estética y el arte, lo que predominó en el discurso fue el interés por la denuncia y la expresión del cansancio y el dolor que provoca la violencia de género sustentada en una desigualdad estructural de la sociedad.

Respecto a las observaciones, se registró que *Caída* realizó su última intervención en el momento en que tuvo lugar la primera observación. Posteriormente, sus acciones derivaron en las denominadas alertas feministas, al menos hasta el año 2024, aunque el recorte temporal de este estudio se establece en la culminación de *Caída*. En esta última salida se observó que el colectivo no mantenía exactamente la misma propuesta estética que en sus inicios; sin embargo, al ser convocadas por el acontecimiento de un femicidio, decidieron nuevamente ocupar el espacio público²⁶.

Con el inicio de la pandemia de COVID-19, y en un contexto marcado por el confinamiento, las cuarentenas voluntarias (aunque de carácter impuesto) y la limitada circulación, fue posible realizar dos observaciones del colectivo *Diez*²⁷. Antes del inicio de la pandemia, se había efectuado una observación participante durante una marcha de *Mujeres* en noviembre de 2019; sin embargo, posteriormente no fue posible coincidir con algunas de sus salidas al espacio público. Se observó, además, que durante el período pandémico el colectivo *Mujeres* redujo significativamente sus acciones en la calle. En cambio, durante el trabajo de campo se identificó una mayor actividad del colectivo *Diez* en la realización de performances, lo cual puede vincularse, en parte, a que sus integrantes son principalmente performers jóvenes. No

²⁵ Se consideró interesante emplear esta técnica en el inicio del proyecto, aunque se tuvo que descartar por el cambio en las condiciones del trabajo de campo debido a la emergencia sanitaria.

²⁶ Era una noche fría, por los abrigos no se veía el vestuario blanco.

²⁷ Se indagó acerca de la posibilidad de participar; sin embargo, no fue posible, ya que en ese momento se informó que el colectivo estaba interesado en incorporar únicamente a personas provenientes de las artes escénicas.

obstante, debe señalarse que el acceso a entrevistas con las integrantes de este último colectivo resultó dificultoso.

5. Formas de duelo público frente a la desaparición física de personas en Uruguay

Este primer capítulo de análisis propone un recorrido por diversas formas de duelo público frente a situaciones vinculadas con la violencia de género en el Uruguay contemporáneo, particularmente en la ciudad de Montevideo. Con este propósito, se indaga en el contenido de las demandas como dimensión en la que el femicidio y la violencia de género constituyen componentes centrales. Se identifican como categorías analíticas los discursos, las prácticas de movilización colectiva, las proclamas y la motivación, considerando tanto los aspectos discursivos como los visuales a partir de las distintas técnicas de investigación empleadas. El objetivo es explorar los vínculos entre el duelo como práctica colectiva en el espacio público y la visibilización de los femicidios y la violencia de género a través de prácticas performáticas.

Para esto, en primer lugar, se analiza la *Marcha del Silencio (Mdels)* como antecedente de duelo público por la desaparición forzada de personas. La *Mdels* se destaca en la historia reciente del Uruguay por su capacidad de movilización política y por su potencialidad performática, en tanto incorpora prácticas de duelo. Cada 20 de mayo se reclama el derecho a un duelo público y, si bien este acto no tiene un origen artístico, utiliza pautas estéticas previamente definidas que son culturalmente reconocidas, lo que permite identificar tácticas performáticas.

En segundo lugar, se analiza el surgimiento de *Mujeres de Negro (Mujeres)*, colectivo que incorpora a la manifestación pública la dimensión de género. Al igual que la *Mdels*, no tiene una finalidad artística explícita; sin embargo, emplea pautas estéticas tanto en la acción como en las convocatorias (por ejemplo, el uso de vestimenta negra, el caminar en fila y el mantener silencio). Asimismo, *Mujeres* ha incorporado propuestas provenientes del ámbito artístico, como la performance, mediante las cuales busca articular sus demandas desde otro lenguaje.

En tercer lugar, se analiza la aparición de *La caída de las campanas (Caída)*, la cual retoma elementos presentes en los casos anteriores, pero se configura por primera vez como una performance simultáneamente artística y activista. En esta propuesta se lleva a cabo un duelo público que reclama justicia frente a la desigualdad de género y los femicidios. *Caída* sale a la calle a performar ante cada femicidio y, en cada acción, despliega su obra: el sonido de las campanas y los golpes de los cuerpos al caer al suelo expresan de manera contundente el dolor.

En las diferentes formas de duelo público que se busca conocer y analizar se identifican algunas diferencias entre los casos mencionados. *Mujeres* enfoca su acción de duelo no solo hacia el pasado (como es el caso de *Mdels*), sino hacia el futuro, y esta es una diferencia sustancial

respecto a la *MdelS*. *Mujeres* tiene como principal objetivo la exigencia de justicia, siendo central esta práctica de anticipación ante la injusticia. *Mujeres* protesta contra los crímenes cometidos, pero también protesta por las razones de estos crímenes que permanecen latentes. La novedad de *Mujeres* reside en un activismo que se dirige hacia el pasado, pero que se proyecta fundamentalmente hacia el futuro.

Además de las diferencias que pueden observarse en sus demandas, como prácticas activistas en torno al duelo, es preciso destacar la especificidad de los elementos que utilizan como transmisores del duelo. En *Mujeres* se utilizan carteles solo con los nombres de las víctimas de femicidio, sin incorporar imágenes de los rostros. A diferencia de la *MdelS* que, si utiliza las fotografías de las víctimas, hallando en este transmisor un fuerte peso simbólico y cultural. La performance *Caída* presenta una diferencia sustancial al provenir del arte, particularmente en la utilización de elementos que dialogan directamente con lo sensorial, buscando generar un vínculo con las emociones a partir de otro lenguaje: el sonoro.

Para el análisis de dichas manifestaciones políticas y performáticas se realizaron entrevistas y observaciones; asimismo, a partir de datos secundarios, se integró la sistematización de las imágenes recabadas. Los casos de estudio se articulan en una cronología más amplia de este tipo de movilizaciones, que se extiende desde la finalización de la dictadura y el retorno de la democracia —tomando *MdelS* como antecedente— hasta la actualidad.

5.1 La Marcha del Silencio como antecedente: una forma de duelo público en reclamo de justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos en dictadura

“Pero hay una experiencia que es única y difícil de abordar, y es la de los desaparecidos, las experiencias vinculadas a la muerte, de aquellos quienes tienen familiares desaparecidos tiene una cuestión que es central y es la falta de la corporeidad” (Scaraffuni, 2022, párr.3).

Es 20 de mayo. La concentración está prevista para las siete de la tarde, en Jackson y Rivera, desde donde la marcha partirá hacia 18 de Julio, en dirección a la Plaza Libertad. Como todos los 20 de mayo, si no hace frío, llueve. Hace diez años, tal vez más, todavía podías encontrar a tus seres queridos en ese cruce de calles, donde madres y familiares comenzaban a ubicarse al frente, sosteniendo las fotografías de sus desaparecidos.

En las últimas marchas, la convocatoria se ha vuelto tan masiva que la llegada se expande por cuadras y cuadras a la redonda. Ya no es fácil localizar a quienes van llegando, a menos que lo hagan juntos; el celular deja de funcionar, y en el cielo se escuchan los ecos de los murmullos. Con el llanto contenido, se acompaña y se espera el comienzo. No es un día cualquiera: es un antes y un después en el calendario. El abrazo se funde en una tristeza que permanece, y aunque a veces la mirada se confunde con derrota, siempre es de no olvido.

Se perciben movimientos lentos hasta que se convierte en marea. Todas y todos nos acompañamos en silencio, en procesión hacia la Plaza Libertad. Se pueden ver las fotos y las pancartas que encabezan el cortejo subir por el repecho que aparece en algún momento por la Avenida 18 de julio. Mientras seguimos el recorrido, a mitad de camino, desde la Intendencia se escuchan nombres por los parlantes: son los nombres de ellos y de ellas, de cada uno y de cada una quienes fueron desaparecidos y desaparecidas en dictadura.

En los ojos de los alrededores se puede ver el cristal que convoca la tristeza; no es emoción, es dolor. Se oye cada nombre, cada *¡presente!*, con voz o sin voz. En cada paso se reclama justicia. Suena el Himno Nacional; algunos cantan en voz baja y otros no cantan. Al unísono se escucha la estrofa “*¡Tiranos temblad!*” con un volumen que destaca una furia contenida.

El himno termina y con un aplauso que parece no acabar recorre las cuadras. Miles de personas rompen silencio, retumba el golpe de sus manos, hasta que se disuelve. Entonces, la multitud se dispersa y desaparece, hasta el próximo 20 de mayo.²⁸

La *Marcha del Silencio* (en adelante, *Mdels*) constituye una convocatoria pública organizada por Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, junto con otras organizaciones sociales. Según el propio colectivo, “Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (en adelante, *Familiares*) se fue conformando a partir de la segunda mitad de la década del setenta, a raíz de las denuncias y las primeras investigaciones realizadas

²⁸ Relato de la autora a partir de las notas de campo realizadas el 21 de mayo del 2022.

por familiares de personas detenidas desaparecidas en Uruguay y en Argentina” (Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, s.f.).

La *Mdels* se realiza de forma ininterrumpida desde 1996, repitiendo cada año la misma acción: marchar en silencio bajo la misma consigna. La manifestación tiene lugar cada 20 de mayo, y se acompaña de una proclama que reclama verdad y justicia por los crímenes cometidos durante la dictadura cívico-militar. El recorrido se desarrolla caminando en silencio por la avenida 18 de Julio, encabezado por familiares que llevan fotografías de identificación de sus desaparecidos en primera fila. Esta marcha no se suspende bajo ninguna circunstancia y, en la actualidad, se replica también en distintos departamentos del país. La organización *Familiares* manifiesta:

Por verdad, memoria y nunca más marchamos en silencio el día 20 de mayo en homenaje a las víctimas de la dictadura militar y en repudio a las violaciones de los derechos humanos. Nos concentramos a las 19 horas en la Plaza a Los Desaparecidos en América, en Jackson y Avenida Rivera, para desde allí partir hacia la Plaza Libertad con flores y el pabellón nacional. El homenaje a las víctimas no puede ser otro que el reconocimiento a través de la verdad de los hechos, la recuperación de la memoria y la exigencia de que en Uruguay nunca más exista la tortura, las ejecuciones y la desaparición forzada de personas”. (Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, s.f.)

La *Mdels* en Uruguay es contemporánea de otras manifestaciones surgidas en América Latina. Entre las más cercanas se encuentran los escraches organizados por la agrupación H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio*), que, según Taylor (2015), “son profundamente teatrales” (p. 127) y en los cuales “la acusación performática funciona si logran llamar la atención de la gente” (p. 127). A este tipo de intervención, la autora la denomina “performance guerrilla”. Asimismo, resulta pertinente mencionar la caminata ritualizada y dolorosa de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, reconocidas por portar un pañuelo blanco en la cabeza y las fotografías de sus hijos e hijas desaparecidos como símbolo de su lucha (Abuelas de Plaza de Mayo, s.f.).

Continuando con el contexto argentino, resulta imprescindible mencionar *El Siluetazo*²⁹, acción colectiva que, según la autora Ana Longoni (2008), se describe de la siguiente manera:

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros

²⁹ Fotografía del Siluetazo por Eduardo Gil. Tomado de <https://parquedelamemoria.org.ar/el-siluetazo/>

de la ciudad, como forma de representar -la presencia de la ausencia-, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. (p. 7)

Es inevitable incluir algunas de las manifestaciones que tuvieron lugar en la región, ya que, como expresa Scaraffuni (4 de noviembre de 2022), “el vínculo entre la desaparición y la muerte está asociado a lo que nuestras sociedades en el Cono Sur vivieron durante las últimas dictaduras” (párr. 5). Se parte de la hipótesis de que la *Marcha del Silencio (Mdels)* constituye un antecedente de duelo público frente a la desaparición física de personas en Uruguay. En este sentido, la *Mdels* representa un antecedente ineludible para el estudio de las formas de duelo público en el país, tanto por su fuerte potencial performático como por su contribución a la construcción de una memoria colectiva y a la reconfiguración de las narrativas sociales en torno al duelo.

La *Mdels* es un antecedente no solo por ocupar las calles expresando un duelo público sino por utilizar pautas performáticas concretas y específicas reiteradas en el tiempo. Si bien es un reclamo que exige verdad y justicia por estos crímenes, es, a su vez, duelar la muerte, porque solo así se hace justicia al dolor por ese asesinato. En este sentido, De Giorgi (2019) señala que se trata de un duelo ininterrumpido, una persistencia en el acto de reclamar el reconocimiento de los crímenes y la obtención de respuestas, condición necesaria para procesar colectivamente la pérdida.

Mdels y el pasado reciente han sido objeto de numerosos estudios provenientes del campo de la historia reciente (De Giorgi, 2018, 2019; Moreno, 2019; Pandolfi, 2022; Scaraffuni, 2022). Ahora bien, ¿qué aporta la noción de *duelo público* para analizar esta forma de movilización política en reclamo de justicia por los crímenes de lesa humanidad? En otras palabras, ¿es posible pensar la *Mdels* como una forma de duelo público y, en términos performáticos, como un antecedente de los casos que se abordan en esta tesis?

Desde los estudios de performance es posible analizar cómo estas manifestaciones escenifican el duelo inconcluso y qué sentido adquiere el uso de las fotografías de identificación, donde se explora otro lenguaje de expresión, el silencio. En los trabajos de Butler —*Vida precaria* (2004), *Cuerpos aliados y lucha política* (2019), *La fuerza de la no violencia* (2020) y *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy* (2022)—, la autora plantea la posibilidad de transformar el dolor en un recurso político. No obstante, esto conlleva un lento proceso que tiene que ver con transitar un duelo en donde existe una identificación con el sufrimiento.

Surgen elementos relevantes para el análisis que se vinculan con la dimensión performática de la *MdelS*. En primer lugar, se examinan los aspectos rituales que le otorgan regularidad a la práctica, como su realización anual cada 20 de mayo, el itinerario establecido y las características del recorrido —particularmente el punto de inicio y el de cierre—. En segundo lugar, se analizan los elementos que refieren a la comunidad construida durante la marcha, integrada tanto por quienes convocan como por quienes acompañan la manifestación. En tercer lugar, se consideran los componentes vinculados con la presencia simbólica de los desaparecidos, expresada a través de los carteles, las fotografías, el anuncio de los nombres por los parlantes y las imágenes proyectadas en las pantallas de la vía pública. Finalmente, se abordan los elementos performáticos propiamente dichos, como el silencio, el ritual del himno y la expresión “presente” que sigue a cada nombre pronunciado por el altoparlante.

A continuación, se analizan los elementos mencionados en relación con el carácter regular de la *MdelS*, entendido como ritual. En este sentido, el itinerario, las características del recorrido y los puntos de inicio y cierre resultan fundamentales para comprender esta dimensión. Es necesario considerar, además, la relevancia del lenguaje no verbal como componente constitutivo del ritual, particularmente el silencio. Este elemento permite interpretar la práctica como una forma ritual en tanto incorpora acciones reiteradas con un fuerte significado simbólico que se sostienen en el tiempo. Como plantea Diéguez (2013), “los rituales fúnebres, los duelos, como la justicia, están detenidos, suspendidos” (p. 31). El ritual se configura, entonces, como una manera de expresar las desapariciones y el carácter suspendido del duelo no resuelto ante la ausencia de justicia. La dimensión ritual, al observar la *MdelS* como una acción que se repite una y otra vez, reafirma su valor simbólico y político, al tiempo que fortalece el sentido de comunidad que le da continuidad, aspecto que se analizará más adelante.

Por tanto, no solo el silencio cumple un papel fundamental como componente del ritual, sino también las pautas reiteradas en torno a la fecha anual de la convocatoria, el punto de encuentro, el recorrido y el orden colectivamente conocido que estructura la acción performática hasta su culminación. El reconocimiento compartido de este orden se vincula con la identificación de un ritual fúnebre: el desplazamiento detrás de las fotografías que representan a las personas desaparecidas, portadas por sus familiares, configura un cortejo fúnebre simbólico en el que las imágenes sustituyen al féretro. En este gesto, el duelo se condensa en la acción colectiva, dado que no existe entierro posible. La imposibilidad de un duelo íntimo y apropiado, mediado por la ausencia de cuerpos y de ritos funerarios tradicionales, da lugar a un duelo

inconcluso que se reitera anualmente en forma de ritual. Los símbolos que estructuran este acto político de duelo público adquieren, en la *MdelS*, su condición ritual.

Por otro lado, en relación con el ritual, se observa una estrecha vinculación con la construcción de una comunidad. A partir de los aportes de Butler (2022) y Diéguez (2013), es posible establecer un eje analítico en torno a la noción de comunidad del duelo. Esta comunidad, surgida en contextos de pérdida colectiva, permite elaborar un sentido de pertenencia política. En este marco, resulta pertinente incorporar el concepto de *communitas* propuesto por Diéguez (2013), el cual posibilita comprender cómo, en la *MdelS* concebida como ritual, se configura una colectividad que nombra y lamenta a las personas desaparecidas. Una *communitas* se reconoce en esa pérdida y corporiza el derecho público a exponer el dolor y el desconsuelo.

En relación con el elemento de comunidad, es posible identificar distintas capas que estructuran la *MdelS*. La primera está conformada por los familiares y amigos directos de las personas desaparecidas, quienes portan los carteles con las fotografías de identificación. Una segunda capa incluye a ex presos políticos y a ciudadanos que experimentaron de manera cercana la represión dictatorial, pero que durante años carecieron de posibilidad de expresión pública, así como a los familiares y allegados de aquellos. Una tercera capa está compuesta por ciudadanos que, aun sin haber sido víctimas directas ni conocer a víctimas, se opusieron y se oponen al régimen, acompañando la consigna de la marcha. Finalmente, puede considerarse una capa más amplia, integrada por quienes no asisten físicamente a la *MdelS*, pero la apoyan y la siguen a través de los medios de comunicación. Si bien podrían existir otras formas de participación, las mencionadas constituyen las más visibles y las que sostienen la marcha como ritual, configurando la comunidad del duelo social.

Como se observa en las Figuras 1, 2 y 3, la *MdelS* escenifica su acción mediante el uso de fotografías que identifican a las personas desaparecidas durante la última dictadura militar.

Figura 1

Marcha del Silencio, 20 de mayo 2018 Montevideo y 20 de mayo 2015 en Maldonado

	
<p><i>Nota. 23° Marcha del Silencio, Montevideo, 2018. Tomado de xx Agustín Fernández (2018)</i></p>	<p><i>Nota. 20° Marcha del Silencio, Maldonado 2015, s/a. Tomado de desaparecidos.org.uy</i></p>

Figura 2

Recorrido de la Marcha del Silencio por la Avenida 18 de julio, 20 de mayo año 2017 y 2018, Montevideo

	
<p><i>Nota. 23° Marcha del Silencio, 20 de mayo, Montevideo, 2018. Tomado de desaparecidos.org.uy, Agustín Fernández (2018)</i></p>	<p><i>Nota. 22° Marcha del Silencio Montevideo, 20 de mayo 2017, s/a. Tomado de IMPO (s/f)</i></p>

Figura 3

¿Dónde están? Marcha del Silencio en Avenida 18 de julio, Intendencia de Montevideo



En línea con Diéguez, la fotografía de identificación expone, ya que “Ex/puesto es también el pasado de una presencia que ha sido vulnerada, de un cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros” (Diéguez, 2013, p. 32).

Los estandartes que llevan en sus manos las personas que marchan, a medida que proceden a realizar el recorrido estipulado, configuran la aparición de esos cuerpos, esos cuerpos que no se encuentran pero que a partir de las fotografías se conocen, se reconocen y se hacen presentes. La carga emocional que conlleva año tras año reencontrarse con el cuerpo, con el rostro, con sus nombres, con su identidad. Como plantea Diéguez en línea con Butler, “la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente construidos,

sujetos a otros, amenazados por las pérdidas, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler, 2006, p. 46, citado en Diéguez, 2013, p. 32).

Considerando este planteo y observando la *Mdels* en Uruguay se podría considerar a las fotografías de identificación como ese material como operación de evocación. En esta línea, Dieguez (2013) introduce el interés de pensar la tensión simbólica ante lo perdido desde la concepción freudiana respecto al duelo en diálogo con la noción de duelo como acto de sacrificio de Jean Allouch (p. 31). Si bien no se entrará en la especificidad de estas dos líneas que trae la autora, si se considera que se encuentra y se puede observar las fotografías desde su poder de evocación. Este poder de evocación permite pensar las fotografías como signos, desde una mirada semiótica que significa una única cosa, y no otra. En esta línea es interesante el planteo que hace la autora sobre las “supervivencias que habitan las imágenes” (Diéguez, 2013, p. 31) haciendo referencia también a los aportes de Didi-Huberman con relación a la “contaminación antropológica de las imágenes, su devenir *vestigios del rumor de los muertos* (Didi-Huberman, 2009, p. 36, citado en Diéguez, 2013, p. 31). Esta supervivencia de las imágenes como vestigios del rumor de los muertos puede hallarse en las fotos de identificación de la *Mdels*.

Como se ha señalado en el marco teórico, las fotografías entendidas como signo (s), poseen una fuerza de transmisión de conocimiento y de memoria que se canaliza a través de la potencialidad de la performance. El significado que se condensa en estas imágenes está profundamente ligado al espacio en el que se encuentran enraizadas.

Se cree importante hacer énfasis en que “así pues, gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del “saber” del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos” (Barthes, 1986, p. 24). Esa potencialidad condensada en las fotografías de identificación como signo también cumplen la función de testigo porque “la primera forma de combatir la barbarie es mostrarla, narrarla y denunciarla para que el día de mañana no nos digan que eso nunca pasó y para que la sociedad que se moviliza contra esa violencia no deje de hacerlo” (Morris, en Appel, 2001, citado en Diéguez, 2013 p. 43). En estas imágenes y en las formas de transmitir el conocimiento, el testimonio que implican, también se halla el modo de hablar de la violencia y la destrucción que va dejando a su paso, en palabras de Diéguez (2013) “la violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes” (p. 43). En línea con la autora, la importancia de entender el poder que tiene la violencia se encuentra en observar cómo permea la vida cotidiana y en este sentido cómo determina los hábitos y comportamientos humanos en la sociedad, a partir

de esto también se podrá comprender la creación de iconografías que expresan las consecuencias de la violencia y la construcción de los imaginarios en torno a esta.

Diversos autores han definido la fotografía como portadora de memoria, como expresa Diéguez (2013) “la fotografía es la huella mecánica de algo que ha tenido lugar, que ha sido captado en una instantánea fantasmal (p. 43). Respecto a las fotografías de identificación de los familiares desaparecidos se podrían observar cómo archivos personales (Moreno, 2019), que tienen como destino conservar el pasado gracias a su potencialidad constructora de memoria. En esta línea, la cultura vista como red de significaciones, hechos como la dictadura son un proceso cultural y simbólico que determina las formas de concebir ese trauma y recordarlo. En este sistema de significaciones y desde una mirada cultural a partir del sentido simbólico es que se configura el recuerdo y las fotografías de identificación de los detenidos desaparecidos como una forma de encontrarle el sentido atribuido a lo que se vive como el pasado reciente.

Es pertinente mencionar que en la *MdelS* existen dos momentos claves en donde se utiliza la palabra, el primero es en la enunciación de los nombres de las víctimas de desaparición en un momento específico del recorrido, y un segundo momento, cuando culmina esta acción, comienza a sonar el himno nacional por los parlantes que se ubican en la Intendencia de Montevideo. Esta es la potencialidad de lo performático, la disrupción de lo cotidiano, el desencaje del uso normal de un nombre y apellido en un contexto esperado, la escucha del himno nacional. Estos recursos son ubicados en un contexto y en una línea temporal que la aleja de lo común o de lo normalizado, destacando su importancia, convirtiendo la práctica en un llamado que provoca el sentir.

En relación al uso de las fotografías es a partir de los planteos teóricos de Diéguez, que se observa la relación con tácticas artistas cuando los familiares utilizan materiales como prendas de familiares desaparecidos que no han podido despedir, Dieguez (2013) expresa:

Pienso que una de las mayores evidencias que el arte nos ha mostrado es la profanación y desaparición de los cuerpos, evocados por los vestigios, como manifestación suprema de esta estética fantasmal fundada en las ausencias y en las siniestras políticas de desapariciones forzadas. (p. 237)

El sentido que tiene el duelo inconcluso se explica por la importancia que tiene la construcción de memoria para una sociedad, es por ello, que la ininterrumpida *MdelS* cobra su sentido de acción performática desde 1996 hasta la actualidad. La performance tiene la potencialidad de evocar otras formas de lenguaje que no necesariamente tiene que ser la palabra hablada y su sentido narrativo, aunque puede encontrarse el uso de libretos en algunas

performances. Y es en esta potencialidad que pueden hallarse elementos que tienen que ver con elementos característicos del ritual.

Desde la performance, es posible evocar la potencialidad del silencio, a través del cual el duelo público se expande mediante el intercambio de signos compartidos. Dicho duelo se sostiene y permanece en la memoria colectiva gracias a la potencialidad performática de comunicarse a través de las emociones. En estas emociones se inscriben los signos que configuran la *MdelS*.

Existen posturas políticas, sociales e ideológicas que explican el hecho de “estar adentro o afuera” de la *MdelS*, incluso podría establecerse la posibilidad de observar la *MdelS* como una acción performática a través de capas.

El duelo público compartido es posible dado que las emociones afloran en el cuerpo de un modo que no sería posible a través de la lectura aislada, en desconexión unos con otros, en la intimidad. Conectar con el silencio a través de un lenguaje alternativo que protagoniza el cuerpo, es otra forma —y quizás una más significativa— de dotar de sentido al sufrimiento, darle su lugar, transmitirlo y hacerlo parte de una memoria común.

La acción performática hace posible que el silencio articule el dolor y le dé sentido a esa acción generando un encuentro de entendimiento común. Como plantea Richard (2007) “permitió que una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera aflorar ciertos estratos de significación reprimida que accedieron así, performativamente, a una fluyente superficie de enunciación” (p. 20). La *MdelS* puede entenderse como un acto performático en tanto construye memoria al mantenerse en el tiempo. La potencialidad radica en la reiteración y en la fuerza simbólica que otorga el carácter ritual de la marcha configurando así una comunidad política. Un acto performático integra estos elementos, pues su sentido se halla precisamente en la persistencia que impide su desaparición y en su capacidad de constituir una identidad social. Este acto performático es la expresión de un dolor que permanece. El cuerpo, presente como interlocutor de la ausencia y como agente constructor de memoria, se afirma a través de la performatividad del acto.

La *MdelS* es un duelo público y una performance política al mismo tiempo, siempre en silencio y con la misma consigna. A través de tácticas estéticas que evocan un cortejo fúnebre y un velorio llevan una protesta colectiva al espacio público, donde se demanda memoria, verdad y justicia frente a los crímenes cometidos en dictadura.

Se trata de un duelo y de un ritual, pero sobre todo, se condensa un duelo público que, a través de una performance, se gesta una comunidad política (Butler, 2022). Esta fecha no está

considerada en el calendario nacional, no es reconocida por el Estado, por lo que este duelo permite elaborar en forma compleja una comunidad con un sentido político, posible gracias a la potencialidad performática de esta acción continua que se convierte en ritual (Dieguez, 2013).

Al no obtener información por parte de la justicia competente respecto de las causas de esas muertes y desapariciones, el dolor y el desconsuelo se congela, se detiene y se ubica en una especie de limbo en un proceso que no concluye. En definitiva, el duelo es el mecanismo al que recurrimos para procesar una pérdida; practicar un duelo privado significa, por tanto, un proceso con un inicio y un final definidos (Butler, 2004). En el duelo público, en cambio, sucede algo distinto, se reclama el derecho a duelar y se expone la imposibilidad de duelar en la intimidad. Es la injusticia la que convierte este duelo en un acontecimiento social.

En el año 2020, debido a la emergencia sanitaria provocada por la pandemia COVID-19, la *Mdels* se realizó de forma virtual y fue transmitida en vivo a través de las redes sociales y la televisión. Los familiares marcharon por la calle 18 de Julio, mientras que desde los hogares se escuchaba los nombres de los desaparecidos y se gritaba ¡*presente!*³⁰

Si bien la *Mdels* se transformó en acto performático, también lo que sucedió fue una adaptación simbólica y demostrativa de que no se detendrán hasta no obtener justicia. Las adaptaciones desarrolladas en el contexto de la emergencia sanitaria por COVID-19 también demuestran su capacidad de reinención táctica y la participación de diversos actores —incluidos artistas— como también la construcción de una comunidad política profunda.

Entre las intervenciones y adaptaciones realizadas durante la emergencia sanitaria, se destaca la que se observa en la siguiente figura. La intervención tuvo lugar en la avenida 18 de Julio, en un contexto de ausencia de tránsito y de restricción en la movilidad pública. En ese período, la movilidad espacial de la población fue reducida y predominó un clima de incertidumbre que impedía proyectar o planificar a futuro.

³⁰ Es inevitable tener en cuenta el contexto de la pandemia COVID-19 que se inicia en Uruguay en marzo del 2020 y que ha ocasionado la necesidad de reflexionar acerca de los espacios de interacción, los ritmos, el alcance, lo vivencial, lo “puesto en escena”, “lo hecho público”, entre otras dimensiones.

Figura 4

Intervención de la Marcha del Silencio, “la memoria de Familiares en 18 de julio y edición virtual con transmisión” y “desde todos los rincones”, en la Avenida 18 de julio durante la emergencia sanitaria debido a la pandemia del covid-19 del 2021



Se observa una apropiación creativa y una reinención de la *MdelS* en las calles en donde no solo se realiza la intervención, sino que se registra. El registro adquiere una relevancia equivalente a la acción misma, instaurando una pauta nueva —aunque momentánea— sobre un ritual ya consolidado: una transformación performativa de los modos de acción. En este sentido, puede sostenerse que la *MdelS* no se limita a lo que acontece el 20 de mayo a las 19 horas, sino que reside en lo que representa y significa. En la marcha de 2022, luego de dos años de emergencia sanitaria, la convocatoria fue exponencial. En el cortometraje realizado por el Colectivo Catalejo se registran imágenes de esa *MdelS*, donde se describe lo siguiente:

Volvimos a la calle. Volvimos con la fuerza y la convicción de quienes piden verdad. De quienes piden justicia. De quienes tienen memoria. Volvimos a la calle en silencio, pero no es soledad. Porque como nunca ellos y ellas estuvieron marchando a nuestro lado. ¿Dónde están? La verdad sigue secuestrada. Es responsabilidad del Estado³¹.

En dicho registro se utilizan diversos recursos tanto visuales como sonoros. En cuanto a la narrativa y a la dimensión visual, el cortometraje recorre y muestra a las personas que concurren ese día a la *MdelS*. En varias tomas aéreas se observa la magnitud de personas ocupando las calles, mientras que en las tomas cercanas se visualizan personas que aparecen y

³¹ Fragmento de corto audiovisual realizado por Colectivo Catalejo de la 27ª Marcha del Silencio. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=N-EJpji1k5A>

desaparecen, simbolizando a quienes no están, y a quienes podrían haber estado. Como ambiente sonoro se utilizan las voces de las personas caminando por la calle 18 de julio diciendo *¡presente!* Luego de escuchar los nombres de los desaparecidos por el altoparlante de la vía pública, se superpone con registros de voces en base a declaraciones realizadas en el pasado por Luisa Cuesta, Elena Zaffaroni, Alba González y María Bellizzi —familiares de personas detenidas-desaparecidas durante la dictadura cívico-militar en Uruguay—, así como por Gerardo Caetano, historiador y politólogo uruguayo.

5.2 Mujeres de Negro. Duelo público en denuncia por los femicidios y la violencia de género

Es 25 de noviembre y se convoca a concentrar en la Plaza Independencia con una solicitud explícita; vestir de negro. A medida que va llegando la multitud, el negro se aglomera poco a poco sabiendo que en minutos comienza la procesión. Referentes del colectivo *Mujeres de Negro* comienzan a guiar para que se forme dos filas que miran hacia la avenida 18 de Julio, en dirección hacia el obelisco³². Antes de iniciar la marcha, las referentes entregan a voluntarias de la fila, carteles con mástil que contienen los nombres, la edad de las víctimas de femicidio y la fecha en que murieron. En las filas se observan mujeres de pie, quietas y en silencio esperando para salir, sosteniendo en sus manos el mástil de los carteles; en un cartel se lee: Ana Clavijo, 36 años, 15 de junio del 2011. Veo el cartel y pienso “pude ser yo”; cuando escribí su nombre en la oración anterior y pensé “pude ser yo”. Comienza el movimiento, se marcha como si fuera una procesión, como si fuera un cortejo fúnebre, en silencio y de negro, llevando en nuestras manos sus nombres. Por momentos se cruzan miradas de tristeza y desolación, pero no se siente soledad. Se llega al punto final, lentamente, las filas son largas. No hay otra sensación que tristeza, nos siguen matando, ayer, hoy y mañana. Algunas nos tomamos de las manos mientras se proclaman los nombres de las víctimas y se pide justicia. El regreso a casa deja un eco profundo: volvemos con nuestras familias sabiendo que otras no volverán. Y en ese saber se reafirma, silenciosamente, la necesidad de seguir luchando³³.

³² El obelisco a los Constituyentes de 1830 ubicado en la intersección del bulevar Artigas con la avenida 18 de Julio.

³³ Relato construido por la autora en base a sus notas de campo del 30 de noviembre de 2019.

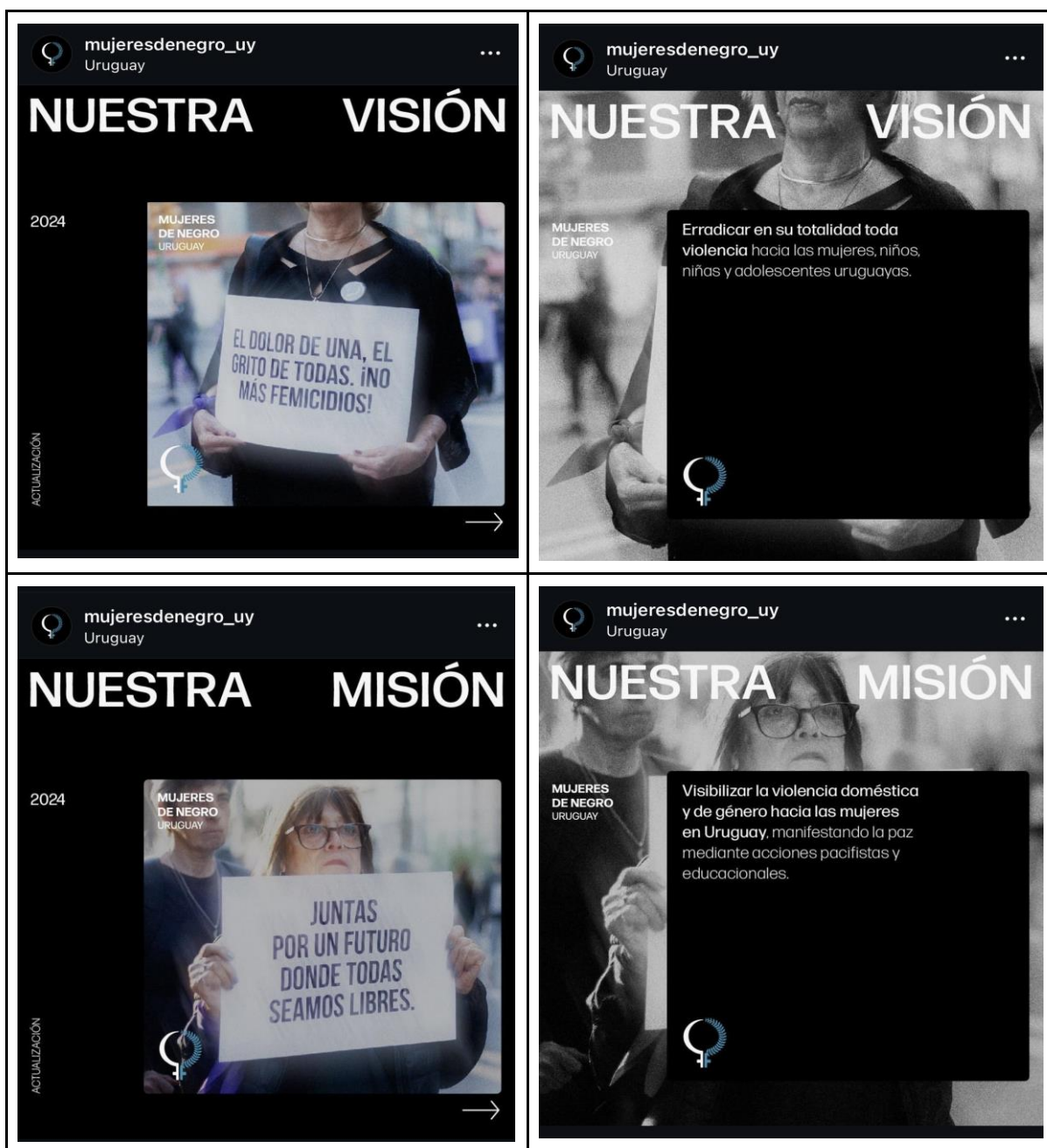
Mujeres de Negro (Mujeres) es un colectivo que se define como mujeres pacifistas que integran un movimiento internacional. Se identifican por sus acciones públicas en la avenida 18 de Julio caracterizadas por el desplazamiento en silencio y el uso del color negro como signo distintivo.

En la siguiente figura presentan algunas imágenes publicadas en la cuenta de Instagram del *Mujeres*, donde el colectivo presenta lo que tiene que ver con su trabajo activista, gran parte de su visión y su propósito como colectivo. En las imágenes se puede observar la presentación de su trabajo que tienen como colectivo buscando acompañar, apoyar y brindar información a mujeres víctimas de violencia de género. Su visión tiene que ver con erradicar la violencia sistemática que sufren mujeres, niños, niñas y adolescentes por motivos de desigualdad de género. En este marco, su misión consiste en visibilizar la violencia doméstica y de género mediante prácticas pacíficas de acción pública.

Figura 5

Imágenes publicadas en la red social Instagram de Mujeres de Negro por el colectivo





La participación activista en *Mujeres* puede estar motivada por la imposibilidad de procesar experiencias personales, como también por compartir códigos de pertenencia, acompañamiento, sororidad y apoyo en el colectivo. Estos elementos que motivan la participación le dan sentido a seguir adelante con sus acciones. Por otro lado, existe la posibilidad de que algunas personas quizás no poseían inicialmente, un proceso de reflexión definido y conscientemente acerca de los femicidios —quizás por no haberlo vivido en primera persona— hasta que se integraron al colectivo. De este modo, el colectivo también se convierte en un canal para expandir su conocimiento al respecto. Hilda, activista del colectivo *Mujeres*, comparte su experiencia expresando lo siguiente:

Lo que nunca me imaginé, cómo se queda todo en silencio, caminabas en silencio, la gente toda acompaña, no se oye nada. Yo era muy nueva, sigo siendo muy nueva, hoy por hoy ya cuando estamos camino a la parada³⁴ me empieza como una angustia, una cosa... arrancamos y ya se me empiezan a caer las lágrimas, sentí mucha emoción, sabes que estás ahí, por ellas que no están, y por nosotras también porque no sabemos qué va a pasar con nosotras también. (H. López, comunicación personal, Montevideo, 11 de noviembre 2021)

Como se ha mencionado anteriormente, el trabajo del colectivo *Mujeres* no sólo denuncia los femicidios. Detrás de los femicidios —cuentan las entrevistadas— se encuentran hijos e hijas, personas a cargo, madres y familiares cercanos afectados por las consecuencias de la desigualdad y violencia de género que se atraviesa. Uno de los aspectos que el colectivo resalta es el problema de los hijos e hijas que quedan sin su madre, quienes en algunos casos son acogidos por familiares cercanos y, en otros, ingresan a instituciones del Estado. Respecto a este problema Marta cuenta:

Estábamos re organizadas, pero fue una organización del dolor, del dolor el que no pudieran ver que si realmente había muchos niños huérfanos, fue a favor de los niños que hicimos todo eso, yo lo digo y me emociono, y vos sabes que tuvieron que dejar las cámaras de activar porque eran los nombres, y los nombres , y los nombres, y los nombres, y los nombres y la gente repitiendo, y repitiendo y repitiendo y repitiendo, tuvieron que dejar, dijeron no, vamos a suspender, es imposible seguir con tantos nombres. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre 2021)

En la siguiente figura se observa la formación realizada en el punto de partida de la marcha convocada el 25 de noviembre, con motivo del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres.

³⁴ “Parada” hace referencia a una acción que realizan con cierta frecuencia en la explanada de la Intendencia de Montevideo.

Figura 6

Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre de 2019, llegada al punto de partida, Plaza Independencia



Nota. Marcha Mujeres de Negro, 25 de noviembre 2019, Montevideo. Tomado de mateamargo (2019)

Mujeres es un colectivo que, si bien no surge desde el ámbito artístico, incorpora tácticas estéticas y performativas en sus acciones públicas. El grupo se identifica con una forma de duelo público, expresada a través de las características presentes en sus convocatorias y marchas: vestir de negro, desplazarse en procesión, mantener el silencio y portar carteles con los nombres de las víctimas. La marcha constituye una expresión colectiva del dolor ante los femicidios y adquiere la configuración simbólica de un cortejo fúnebre; en este sentido, el duelo público se manifiesta como un funeral compartido.

Surgen elementos pertinentes de analizar que tienen que ver con la dimensión de duelo público de la marcha de *Mujeres*. En primer lugar, se analizan de forma central el aspecto del dolor y el desconsuelo, como también los aspectos que tienen que ver con sus demandas, la motivación y el discurso. En segundo lugar, se analiza el aspecto performático que tiene que ver con las características del recorrido como el punto de encuentro, la formación y los puntos de inicio y final de la procesión. En tercer lugar, se analizan las pautas estéticas y simbólicas en relación a la vestimenta negra y el silencio. En cuarto lugar, se analizan los elementos en relación a la visibilización a partir de la evocación de las víctimas, esto refiere a los carteles con los nombres que se portan en la marcha. Por último, se analizan los elementos que refieren a una

comunidad construida en torno al duelo que surge desde el colectivo y se abre a la población. A continuación, se analizan los elementos que tienen que ver con el aspecto del dolor y el desconsuelo.

En la procesión se puede observar y sentir el desconsuelo llevado al espacio público, una práctica que siempre se consideró privada e íntima que trasciende las puertas del hogar y los límites intrafamiliares para visibilizar el dolor. La lucha en contra de la violencia de género tiene un componente que la caracteriza, y es la búsqueda de un futuro sin asesinatos, sin femicidios. Se menciona también la muerte ya que no solo existen los femicidios como consecuencia final, sino que hay otros tipos de violencia que llevan a la muerte como la mala praxis obstétrica, las trabas en las interrupciones de embarazo, la depresión y el suicidio, como también la violencia vicaria. Los femicidios son un cúmulo de desigualdades e injusticias que en mayor o menor medida afecta la vida diaria de mujeres, niñas, niños, adolescentes y disidencias siendo el femicidio la punta de la pirámide.

Mujeres procesa un duelo en nombre de las víctimas del pasado y del presente buscando provocar y configurar una reflexión social. A su vez, no solo convocan a la población a ser parte del proceso, de la lucha y los reclamos, sino que, también quienes participan encuentren un significado que le dé sentido a sus propias causas. En esta línea, se hace referencia a un fragmento de entrevista con Marta Soto: “Porque es un sepelio la marcha, es sepelio, un homenaje a las mujeres, a no ser olvidadas” (M. Soto, comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre de 2021).

El paralelismo que aparece en relación al sepelio o al velorio con la marcha es central para comprender esta acción. No es una simple marcha, convocada y puntual, aunque se reconozca con este nombre, en definitiva es la representación de un cortejo fúnebre, de un velorio y de un sepelio público.

En continuidad con la dimensión de duelo, se analizan las categorías que tienen que ver con sus demandas, la motivación y el discurso. En este sentido, en la figura 8 se observa una publicación de *Mujeres* en su cuenta de Instagram, en la cual expresan sus principales demandas que las caracteriza y también parte de su discurso. Esta demanda tiene que ver con que el problema trasciende lo privado: es momento de asumir que la violencia doméstica no es un problema individual en el marco del hogar, sino un problema de toda la sociedad.

A continuación, se expone en la Figura 7 un fragmento de la proclama de *Mujeres* de la marcha realizada el 25 de noviembre del 2019 en el marco del Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres donde expresan su denuncia.

Figura 7

Extracto de la proclama leída en la Intendencia de Montevideo por representantes del colectivo Mujeres de Negro al finalizar la marcha.

“La violencia machista que día a día arrasa con los sueños, las ilusiones, la seguridad, la salud, la integridad y los derechos humanos de las mujeres adultas, de las adolescentes, de las niñas”.

“Salimos a las calles a denunciar los abusos sexuales hacia niñas y niños perpetrados por varones integrantes de su familia. Salimos a las calles para denunciar que los varones uruguayos de todos los rincones del país, siguen explotando sexualmente a nuestras niñas, niños y adolescentes”, señaló otra parte de la proclama”

Nota. Proclama de *Mujeres de Negro*, en la marcha del 25 de noviembre 2019, Montevideo. Tomado de *enperspectiva.uy* (2019)

Según la prensa en referencia a ese día, bajo el lema “Siempre en nuestra memoria”, la marcha transcurrió en silencio con carteles que recordaban a las 440 mujeres asesinadas en Uruguay desde 2006, el año en que se desarrolló la primera de sus movilizaciones. Parte de sus demandas y motivaciones pueden verse en la siguiente publicación expuesta en la Figura 8 en donde expresan una de sus demandas centrales como problema político hacia el gobierno y al Estado. La argumentación de que es un problema político y social tiene que ver con la decisión de destinar recursos y no hacerlo convierte tanto al gobierno y al Estado como a la sociedad en parte del problema.

Figura 8

Imágenes publicadas en la red social Instagram de Mujeres de Negro Uruguay por colectivo



A continuación, se analiza el elemento performático que tiene que ver con las características del recorrido: el espacio de encuentro, la formación y los puntos de inicio y final de la marcha.

En este sentido, se analiza la formación escénica como un aspecto performático en relación al duelo público. En dicha formación, se observa que *Mujeres* tiene directa vinculación con la búsqueda de llevar a cabo un sepelio, un cortejo fúnebre. En la Figura 9 se observa el tipo de formación que se lleva a cabo como pauta performática desde el colectivo *Mujeres* en la marcha del año 2012 (dos filas paralelas) la cual coincide con la marcha del 2019 (última marcha pre pandemia³⁵). Además de formarse en dos filas paralelas que recorren la calle 18 de Julio, se camina alzando los carteles de identificación con los nombres de las víctimas. La formación en fila es fundamental para comprender el sentido de sepelio que tiene la marcha, en donde se posicionan en tres líneas paralelas a la avenida vistiendo de negro y en silencio. En la siguiente

³⁵ No se han observado marchas de esta magnitud durante la emergencia sanitaria por el COVID-19 como tampoco posterior a la misma (al menos al cierre del trabajo de campo).

figura se puede observar la importancia de esta formación en cada marcha, siendo una pauta que las define.

Figura 9

Imágenes de diversas Marchas de Mujeres de Negro en donde se visualiza la salida y la formación en filas paralelas por la avenida 18 de Julio desde Plaza Independencia



En la Figura 10 que se muestra a continuación, se puede apreciar un registro fotográfico de la marcha del 2019 que registra la llegada a la Intendencia de Montevideo con los carteles de identificación, en donde las filas se habían dispersado ocupando todo el espacio de llegada.

Figura 10

Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre 2019, llegada al punto final Intendencia de Montevideo



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 25 de noviembre de 2019.



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 25 de noviembre de 2019.

En la marcha observada en la figura anterior correspondiente al año 2019, se podía percibir un silencio que emitía dolor, frustración y pena, pero que cada paso hacia adelante representaba la fuerza de la presencia y de la unión. Esa fuerza implícita es posible a través de tácticas que se hallan en actos performáticos, con una consigna que le otorga forma y canaliza las emociones en forma de duelo público.

Es pertinente afirmar que el colectivo tiene una pauta performática definida, marchar en silencio vestidas de negro por la calle 18 de Julio en dirección al obelisco. La activista e integrante de *Mujeres*, Marta, describe ciertas pautas mínimas que deben cumplirse al momento de marchar y llevar a cabo una procesión, donde se convoca a un duelo público que se relaciona con las prácticas de luto. De esta forma, Marta nos cuenta que se apela al respeto y no se espera que sea solo un acompañamiento, sino que se concientice cuál es el sentido de esa acción. No es suficiente con la práctica en sí y con ocupar un lugar en la calle para sumar en número³⁶. La presencia debe estar acompañada con el nivel de conciencia suficiente para entender cuál es el motivo de estar ahí, y el porqué del silencio y el color negro. A continuación, Marta Soto explica que:

Lo único que se pide es que si se lleva termo y mate es que durante la marcha no se tome mate, eso sí se pide siempre porque es una falta de respeto, estamos viendo a las familias que fueron asesinadas sus hijas, sus nietas o su amiga, su hermana y que vaya alguien

³⁶ Aunque en términos de impacto en cuanto el número sea importante y funcional al reclamo.

tomando mate es una falta de respeto por eso siempre se pide no ir hablando, en silencio y si, si quiere llevar mate sí, pero que tomé después que termine. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre 2021)

Estas pautas previas que describe Marta con énfasis, son fundamentales para entender la relación que existe con el respeto y el profundo dolor, del mismo modo que sucede en un velorio típico o en un cortejo fúnebre.

A continuación, se analizan las pautas estéticas y simbólicas en relación a la vestimenta negra y al silencio. En este sentido, se analiza el proceso de duelo público en donde a partir de ocupar los espacios públicos se codifica visual y simbólicamente a través del silencio y del color negro. El silencio y el color negro como código de vestimenta son elementos cruciales para comprender el duelo público en *Mujeres*. Los dos elementos tienen que suceder al mismo tiempo, porque según este colectivo —es un luto—, pero no es un luto íntimo, es un luto colectivo que se vuelve público. Hilda López, es integrante del colectivo desde el 2017, cuenta lo siguiente sobre la experiencia de la marcha:

Lo que nunca me imaginé, cómo se queda todo en silencio, caminabas en silencio, la gente toda acompaña, no se oye nada. Arrancamos y ya se me empiezan a caer las lágrimas, sentí mucha emoción, sabes que estás ahí, por ellas que no están y por nosotras también porque no sabemos qué va a pasar con nosotras también. (H. López, comunicación personal, Montevideo, 11 de noviembre 2021)

A partir de dicha cita, se observa que el silencio aparece como figura de respeto y acompañamiento, elemento que caracteriza al luto y lo garantiza dándole sentido. Las integrantes del colectivo hablan tanto en términos de luto como de duelo, sin embargo, para el análisis se realiza la siguiente diferencia: el luto refiere a la expresión de duelo, por ejemplo, el estar vestida de negro y guardar silencio por determinado tiempo³⁷. El duelo es el estado emocional que implica la muerte de alguien cercano³⁸.

Respecto al color negro y al silencio como elementos característicos del luto, también están relacionados a las categorías de dolor y desconsuelo siendo categorías inherentes a la dimensión de duelo. En primer lugar, convocado por la vestimenta negra y el silencio como pauta de luto; y en segundo lugar, por el reclamo que motiva esta acción: la justicia por los femicidios, a partir del cortejo que se lleva adelante sosteniendo los carteles con los nombres de las víctimas. La importancia del color negro es fundamental, no solo visto en el nombre del colectivo o en la vestimenta sino por lo que representa *Mujeres* internacionalmente como elemento común con las

³⁷ Luto según la RAE <https://dle.rae.es/luto?m=form>

³⁸ Duelo según la RAE: <https://dle.rae.es/duelo>

mujeres de todo el mundo. Marta Soto, una de las entrevistadas, es integrante del colectivo *Mujeres*, y es una de las principales referentes en el inicio del colectivo desde el 2006, cuenta lo siguiente:

Mi caso fue, que yo 2005 estaba estudiando psicología, iba a haber un curso de violencia doméstica. Yo en ese momento, te juro que no sabía ni que era violencia doméstica. Empecé a sentir el nombre de Mujeres de Negro, y a mí me llamó la atención, porque yo le pedía a la comuna a mujer que saliéramos a la calle, que saliéramos con la gente, porque es lo que me gusta, estar entre la gente. Y bueno ahí empecé a participar en Mujeres de Negro, porque realmente yo buscaba, que la gente supiera lo que estaban pasando a las mujeres en sus casas. Y bueno me empecé a involucrar, formé parte de la junta directiva de mujeres de negro en 2008, fui a la secretaria de mujeres de negro hasta 2013. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo 9 de noviembre 2021)

En dicha entrevista, Marta cuenta el sentido que tiene el negro y el hecho de vestirse con ese color, como un culto a este colectivo que se relaciona directamente con el luto. En este sentido, Marta expresa lo siguiente:

Apareció unas de las mujeres, que para nosotras era española, se vestía toda de negro y traía compañeras todas vestidas de negro, y ahí empezó ella a hablar de Mujeres de Negro, nos llamaba la atención todo, era Yenni escobar, que venía con la gente que ya tenía, que ya había formado Mujeres de Negro. Nos encantó la idea de ir a la plaza en silencio que es el grito más grande que hay. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo 9 de noviembre 2021)

En la cita introducida, también, se encuentra el significado simbólico y el sentido del silencio. Si se observa el oxímoron que parece en el fragmento de entrevista en donde Marta expresa: “ir a la plaza en silencio que es el grito más grande que hay” (M. Soto, comunicación personal, Montevideo 9 de noviembre 2021), se puede comprender que el sentido del silencio no es callar. El sentido es activar otras potencialidades del lenguaje discursivo, activando la corporalidad que no se observa con obviedad cuando se aborda una acción política.

El silencio puede tener dos caminos, siguiendo la línea teórica de Diéguez (2013). Un camino es en torno al dolor, visto como una forma de aumentar la violencia y de instalarla a partir de su negación. El otro camino, puede ser interpretado como un silencio performático que puede ser analizado a través de la frase “ir a la plaza en silencio que es el grito más grande que hay” — expresada por Marta—. Entonces cabe preguntarse qué significa que el silencio sea performático. En concordancia con los planteos de Diéguez (2013), la cual explica en gran medida el significado de las prácticas y las formas de interiorizar éstas en cada sociedad, ubicando a Uruguay en un universo quizás particular respecto a la forma de construir conciencia y memoria en relación a la muerte. En este sentido, en línea con lo expuesto, la autora plantea que, “una sociedad se define, en términos culturales, por su relación con la muerte. Cómo ocurre, se recibe

y se simboliza. En síntesis, por la manera de ejecutarla y de representarla” (Blair, 2005, pp. 9-10, citado en Diéguez, 2013, p. 71). En este sentido surge la pregunta de qué representa el silencio en la sociedad uruguaya.

El poder performático del silencio es un elemento central para entender cómo se simboliza la muerte y cómo se enfrenta el repudio de esta a través de la acción. El silencio performático es acción y no omisión, no es pasivo, el silencio en este caso es una activación de significados contrarios y opuestos a la negación.

Como bien plantea Diéguez, en toda performance social se expresa un comportamiento cultural, y en este sentido, se intenta comprender qué lugar tiene estas acciones performáticas en nuestra sociedad uruguaya. La autora toma el camino de lo performativo para entender las construcciones simbólicas de los distintos grupos sociales y no del artista en particular. En este análisis se hace foco en los casos seleccionados para este estudio y sus acciones performáticas como expresión de su propia cultura, y por lo tanto, como parte de un grupo social. Se coincide con la autora, respecto a los planteos que configura sobre lo revelador que pueden ser las conductas performáticas para entender al ser humano. En este caso se consideran las prácticas performáticas como una forma de situar el objeto y comprenderlo desde la acción como una potencialidad práctica y constructiva de significado.

A continuación, se analiza la categoría de la dimensión duelo público identificada como visibilización en relación a la evocación de las víctimas a través de los carteles con los nombres que se portan en la marcha.

En las siguientes Figuras 11 y 12 se puede observar los cárteles de identificación integrados en la marcha del 25 de noviembre de 2019 (unos meses antes de la emergencia sanitaria por el COVID-19). Si bien tienen la función de convocar el nombre que identifica a las mujeres asesinadas, también expresa un hecho sensible y emocional a partir del significado simbólico de la información que aparece en dichos carteles.

Figura 11

Marcha de Mujeres de Negro realizada el 25 de noviembre 2019, carteles de identificación de las víctimas por femicidio



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 25 de noviembre de 2019.

Figura 12

Mujeres de Negro, marcha de día contra la violencia de género, noviembre del 2019, recorrido por la Avenida 18 de Julio



Nota. Marcha Mujeres de Negro, noviembre 2019. Fotografía de Jenny Piazza

En los carteles que utiliza *Mujeres* con los nombres de las víctimas de femicidio se identifica una expresión de duelo, la cual se relaciona con lo expresado por Diéguez respecto a que “las tensiones que genera una escritura en torno a la ausencia y a lo que ha sido nombrado como un cuerpo espectral” erosiona “cualquier discurso en torno al duelo” (Diéguez, 2013, p. 31). Por otro lado, se observa que el contacto visual en la marcha a partir de los carteles produce una reacción emocional y una identificación con los mismos. Esto tiene que ver, no solo con la empatía hacia la víctima, sino también con la identificación propia, es decir que se produce un sentimiento en primera persona. Esta reacción emocional se puede intensificar en el caso de

coincidir con el mismo nombre y edad respecto a un cartel. Es decir, puede coincidir con la propia persona, con familiares, con amigas o con cualquier mujer. En ese momento de coincidencia se puede percibir, sentir y entender que esas mujeres asesinadas somos todas. Lo mismo sucede con las fechas, los días y los años que aparecen en los carteles de identificación de las víctimas. Dicha información recuerda que ese día, el día anterior o el día después, representa una alerta de estar en una situación de peligro, de muerte, y a su vez, también provoca pensar que la víctima podría estar presente, es decir: viva. Es una insistencia reflexiva el hecho de vivir en un estado constante de alerta.

Surge la pregunta de qué poder de enunciación y evocación tienen los carteles. Es pertinente plantearse si es necesario ser mujer y disidencia para poder dimensionar de forma sensible y consciente el peligro que acarrea vivir en un mundo violento. Surge la siguiente reflexión: si una persona no percibe la violencia ejercida o no comprende su existencia, ¿es porque ejerce dicha violencia?³⁹

Por último, respecto a la dimensión de duelo público, se analizan los elementos que refieren a una comunidad que se construye en torno al duelo y que surge desde el colectivo y se abre a la población. El concepto *communitas* de Diéguez (2013), permite determinar que en *Mujeres* se instala un ritual de cortejo fúnebre en donde se nombra y se lamenta a los muertos. El concepto de *communita*, introducido por Diéguez, referido a la conformación de una comunidad, puede integrarse al análisis, dado que plantea la posibilidad de construirla a través de un trabajo de duelo sostenido en forma ritual, cuyo desenlace permanece incierto en el tiempo. El hecho de que se deba potenciar la práctica desde la potencialidad del ritual, destaca la fragilidad de esta lucha constantemente amenazada, es una alerta dentro de una alerta, en correspondencia con lo planteado previamente. Para que el aspecto del ritual sea posible debe estar acompañado de una comunidad política y siguiendo los aportes de Butler (2022) es posible convertir el duelo en un acto político.

5.3 La caída de las campanas. Arte sonoro y ensayo documental en respuesta a los femicidios

³⁹ Esta interrogante se plantea como una proyección a futuro, ya que excede los alcances de la presente propuesta, aunque resulta pertinente su formulación.

Sucede un femicidio y las performers se concentran en un punto de la ciudad donde desarrollarán la performance *La caída de las Campanas*. Vestidas de blanco se reúnen mujeres y disidencias, se enfrentan a veces en un círculo y otras veces posicionadas con la mirada hacia una institución pública. Sostienen campanas en sus manos y las hacen sonar con diferentes intensidades a diferentes ritmos, por momentos los sonidos se juntan y se produce una intensidad que se mantiene por segundos y vuelve a dispersarse. A medida que transcurre la performance, entre sonidos de campanas, algunas performers se dejan caer al suelo de forma abrupta, luego se levantan y otras se dejan caer para levantarse también. A medida que parece llegar el final se acercan entre ellas y en un abrazo conforman una unión. Por unos segundos ese abrazo permanece hasta que culmina y se retiran del lugar.

La caída de las campanas (*Caída*) es un colectivo que funciona desde el año 2015 y hasta el 2019 se registra su última aparición. En cada femicidio el colectivo sale a la calle a realizar la performance en declaración de duelo público. María, performer de *Caída* cuenta que “al principio la idea era poder hacerla dentro de las 72 hs de que ocurriera un femicidio” (M. Márquez, comunicación personal, Montevideo, 28 noviembre de 2021). Una de las características principales de la performance es cambiar de lugar, aspecto que condiciona la acción y lo cuál determina su carácter performático. En este sentido, desde el siguiente fragmento de entrevista a María, se puede identificar el carácter performático según los puntos de acción en la ciudad:

Una vez éramos tres que lo hicimos en frente al MIDES y cuando estábamos terminando pasó una chica que, por ahí como que entendió, como que entendió porque era una chica que estaba yendo al MIDES por algo de género, o lo que fuera, creo que iba acompañada de alguien, me suena que era como una trabajadora social, y claro ahí fue brutal, fue como muy satisfactorio, pero ahora que lo pienso también para mí fue muy satisfactorio porque había algo en mí, o al menos esperaba como esa necesidad de la respuesta del público, no? para que haya como una comunicación frente a lo que estás haciendo y no solo como que pareciera algo como de esnobismo, vanguardismo de querer incomodar (M. Márquez, comunicación personal, Montevideo, 28 noviembre de 2021).

Este aspecto, del condicionamiento de la acción performática según los puntos de acción, se puede observar en la perspectiva de María, quien al performar en distintos puntos pudo identificar una diferencia con la relación entre la performance, las performers y el público presente en cada ocasión. En la siguiente figura se observa un registro sobre el final de la performance, en donde las performers sellan la obra con un abrazo que simboliza la unión y el consuelo.

Figura 13

Performance La caída de las campanas en la Plaza Independencia, junio del 2019



Nota. Performance *La caída de las campanas*, Monumento a El Gaucho, s/f. Fotografía de Jenny Piazza

La performance *Caída* enuncia explícitamente un duelo público, los femicidios reúnen a este colectivo de mujeres y disidencias con el objetivo de expresar y visibilizar estos hechos. En relación a la dimensión de duelo público se analizan las categorías identificadas como dolor, el desconsuelo y la visibilización en los espacios públicos. Hekatherina Delgado, se presenta como directora general y performer de la performance. Hekatherina es politóloga, artista, iniciadora de *Caída* y militante feminista. En una entrevista en diálogo con Hekatherina, la artista trae a la reflexión aspectos que tienen que ver con lo que se trata de analizar en este capítulo, y en este sentido planeta lo siguiente:

Toda obra que no se, sí que hable de la violencia, del patriarcado, pero si te pone a jugar el duelo en dolor, más que el duelo, el dolor, que el duelo es como una etapa, según los cánones de la psicología, y la psiquiatría o bueno es un devenir que es singular que tiene que ver con esa posibilidad de lo que vive que no se puede disciplinar ni controlar. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

Se encuentra una relación —y quizás una tensión— entre lo que expresa Hekatherina: “esa posibilidad del que vive” y la imposibilidad del arte en hacer el duelo que plantea Diéguez (2013), cuando afirma que “hay prácticas artísticas que se construyen como un desvío poético del imposible duelo” (p. 31). Diéguez afirma que el arte no puede tomar el lugar del otro y que a partir del arte no es posible hacer el duelo, sino que “el arte acude al llamado del dolor en el registro de lo imaginario” (Diéguez, 2013, p. 212). Sin embargo, podría observarse la presencia de la obra incidiendo en el registro de lo imaginario cuando la directora Hekatherina Delgado expresa en uno de sus artículos publicados que: “se pretende que el proceso de creación sea una búsqueda artística que visibilice las desiguales implicancias de la política de la intimidad en el espacio público, específicamente en lo que refiere al duelo” (Delgado, 2020, p. 183). Estas implicancias de la política de la intimidad tienen que ver con el imaginario cuando se las comprende desde la relación que tiene con el espacio público, este aspecto se puede visualizar cuando Delgado plantea que “la creación del arte pasa por desarticular una imagen y hacerla acto” (Delgado, 2020, p. 182). Al mismo tiempo, en línea con Diéguez (2013), el arte conlleva un poder profundo: el poder de evocación. Hekatherina expresa lo siguiente respecto al dolor:

recuperarte físicamente también no? te cuesta igual cuidarte...una ya está vieja y cuesta recuperarte, porque la calle en condiciones que ta...no contas con fondos, no contas con financiación de nada, pero aparte no vas a la cancha a hacer algo que te gusta, vas a la calle a hacer algo que te duele. Por más que la recepción puede ser en algo, del lado de lo sublime o algo por el estilo, ponele, en categorías estéticas, pero la realidad es que vas a hacer algo que te duele. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

Hay una relación directa entre el cuerpo y el dolor, que también tiene que ver con la performance como lenguaje en donde el dispositivo principal y fundamental es el cuerpo como material — y como arma de lucha—. Sin embargo, en esta sección la referencia al cuerpo y al dolor busca en un plano emocional y humano, describir “literalmente” el vínculo entre el cuerpo y el dolor. Es decir, que existe un plano simbólico del cuerpo y un plano físico, existiendo una fuerte condensación entre ambos planos. Se podría describir el cuerpo de las performers como un simulacro —siguiendo la línea de Nelly Richard—, se observa “el cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se auto-inflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado a través de una misma cicatriz redentora” (Richard, 2007, p. 19). El dolor está muy presente, la conciencia sobre ese estado emocional no es un aspecto que deba ignorarse, sino que es la esencia y el sentido de la obra. Gabriela, performer de *Caída*, cuenta lo siguiente:

La caída de las campanas al ser un duelo público era difícil de sostener, fue ponerle el cuerpo, fue a veces complejo, a veces no quería. (G. Rosselló, comunicación personal, Montevideo, 15 de noviembre de 2021)

Tomar los espacios públicos para llevar a cabo un duelo es uno de los cometidos principales de la performance. Colectivizar el dolor para dar cuenta del dolor compartido y expresar el dolor y sentirlo en la calle, es todo lo contrario a una simple acción. Las performers con conciencia del dolor, sacrifican partes suyas: las emociones, el cuerpo, su identidad; que dejan por momentos de lado para encontrarse con las que ya no están, y para evocarlas. En este sentido, Hekatherina expresa:

Bueno no tenemos espacio para esto, y expresarlo de esta manera y llorar tranquilas, tomando el espacio público. Si...es como que algún día no...siempre pienso eso, espero algún día no hacer obras tristes. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

En relación a lo planteado, se analiza la visibilización en los espacios públicos como categorías subyacentes a la dimensión de duelo público. Desde sus inicios la obra es presentada como un duelo público, al mismo tiempo que Hekatherina cuenta hechos que acontecían en torno a la performance en la calle:

Porque muchísimas mujeres llegaban golpeadas, con niños, golpeadas a llorar a la calle, otras simplemente fueron a enterrar un duelo, y otras a denunciar un duelo. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

El cuerpo en la performance es un elemento presente y en constante diálogo con las emociones, y no es posible dissociar estos elementos. Se puede observar este aspecto en lo que expresa Josefina como performer de *Caída*: “tenés que estar como preparada tanto física como emocionalmente” (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021).

A su vez, otros aspectos presentes en la obra tienen que ver con el movimiento que se genera desde el dolor. Cada aspecto de la obra tanto estético como de la acción en cuanto a la presencia es generado por el dolor. El dolor y el desconsuelo son categorías inherentes al duelo y es posible visualizar lo planteado a través de lo que comparte Carolina —performer de *Caída*— :

Los sentimientos, estaban a flor de piel porque salíamos por muerte, o sea, era imposible no sentir sin la relación directa de la muerte en sí, sino de violencia, imposible no sentir, un poco eso, la descarga, la violencia que se siente todo el tiempo. (Carolina, comunicación personal, Montevideo, 2 de noviembre de 2021)

El cuerpo se presenta de diversas maneras en diálogo con la obra. Si bien era necesario una preparación corporal y consciente respecto al uso del cuerpo y la presencia en el momento

de la performance, también es una forma de materializar la unión y conexión que el grupo compartía al momento de performar. Es una forma de acrecentar la energía y las fuerzas para acontecer allí. En este sentido, Delgado (2020) plantea que: “las artistas solo tienen una premisa fundamental que es la escucha íntima de sus cuerpos entre los cuerpos y el discurrir de la investigación en el espacio público a irrumpir en cada ocasión” (Delgado, p. 183). En línea con lo mencionado, Claire —performer de *Caída*—, comparte cómo percibe su presencia en la obra y lo que significa estar habitando ese espacio con otras personas, identificando un sentido de “sororidad” en ese acontecer, en ese sonar del suelo por el femicidio ocurrido ese día:

Siempre hay como instancia como de unión y de cuestión más corporal más previo como un...de encuentro entre esas personas un ratito antes que tiene que ver con un calentamiento corporal pero también tiene que ver con una unión, con una cercanía con las que vamos a sonar ese día que es fuerte, es fuerte. (C. Shaw, comunicación personal, Montevideo, 3 de noviembre de 2021)

Siguiendo con el análisis de la categoría dolor, en el siguiente fragmento Hekatherina, describe aspectos que tienen que ver con el sentido y la relación que hay entre el duelo público y la obra:

No soy pesimista, aunque puede parecer que sí pero no, que se pueda abrir espacios siempre, y navegar la locura y el dolor sin romantizarla sin normalizar el dolor la locura, la pobreza, la violencia, pero si explicitando de donde viene, de donde parte y cuáles son las formas que puedes cortar con eso. Y por lo menos devenir persona, después devenir mujer, después devenir bueno vaya a saber una que...pero hacer un tajo que permite un corte que, que permita habilitar otra cosa no? eso iniciar un duelo, cerrar un duelo o, devenir en ese duelo más colectivo. Porque no creo que estemos, no siempre estamos en estado de duelo, pero si no está bien, o sea, no es una cuestión de estar bien o estar mal en términos morales, creo que si naturalizamos las pérdidas bueno ya no sentimos más”. Entonces si aún podemos sentir es algo que me pregunto, pero que yo pueda sentir es una cosa, si aún podemos sentir colectivamente es diferente, hablo de hacer prácticas para que podamos sentir colectivamente, y en realidad singular cada cuerpo, cada cuerpo, te va moviendo, como de manera integral ¿no? (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

En la entrevista, la artista y directora resalta la figura del colectivo como categoría fundamental a la dimensión de duelo público, pero también como una categoría que unifica y conecta todas las dimensiones que componen este estudio —aspecto que se retomará y se intentará ampliar más adelante—. En esta performance se puede observar —y a partir de lo expresado por Hekatherina— que hay un deseo de conformar una comunidad, un sentir colectivo que puede llegar a conformar una comunidad política. Es decir, que si bien el colectivo que conforma *Caída* no es en sí una comunidad —o no alcanza a ser una comunidad político—, sí tiene como objetivo conformar la posibilidad de sentir, de padecer las muertes y los femicidios

colectivamente. El colectivo como categoría es fundamental para la comprensión del duelo público.

A continuación, se hará foco en categorías que se definen como: visibilización y espacio público, en donde se analizan los espacios de acción y su relación con el sentido que subyace a la acción. Conforme con lo señalado, se presenta la siguiente Figura 14 en la cual se observa una de las performances realizada por *Caída* en la Suprema Corte de Justicia ubicada en la Plaza Cagancha. Los puntos de acción definidos en las performances de *Caída* tienen una relación directa, a su vez, con la dirección de la mirada del duelo público que llevan a cabo. El mensaje es claro: es responsabilidad del Estado. Accionar en estos puntos de la ciudad en donde se encuentran instituciones públicas significativas tiene dos propósitos: por un lado; reafirmar la responsabilidad estatal; y por otro lado; interpelar a la sociedad y que problematice sobre estos temas.

Figura 14

Performance de Caída realizada frente a la Suprema Corte de Justicia en el 2018



Nota. Performance *La caída de las campanas*, Suprema Corte de Justicia. Tomado de Bonjour (2018)

Si analizamos esta performance desde la acción, es posible observar desde esta figura, una de las acciones que componen la performance: la caída abrupta en el piso. Aparece el elemento de la calle, en donde la importancia del suelo en el duelo —la caída—, tiene un fuerte

poder simbólico. Es en estos dos elementos que también aparece la relación entre lo público y lo privado. La caída del cuerpo contra el piso representa un golpe abrupto que inicia en lo privado, y es llevado a la calle para poner en evidencia al golpe abrupto como problema público. Se encuentra una fuerte e inevitable relación entre la caída, el cuerpo, el duelo privado desde lo íntimo; y la caída y el cuerpo en la calle desde lo público.

En la siguiente figura se presenta una imagen en la cual se observa una de las performers en el suelo durante *Caída*. A partir de la imagen, es posible identificar algunos elementos que tienen que ver con la representación de la mujer en contexto de violencia —quizás antes de morir—. Las campanas pueden interpretarse como una metáfora de la voz de las mujeres. De manera individual, su sonido resulta tenue y limitado en su alcance; sin embargo, cuando muchas campanas suenan simultáneamente, su resonancia adquiere fuerza y potencia colectiva.

Figura 15

Performance La Caída de las campanas en la calle Avenida 18 de Julio, año 2019



Nota. Performance *La caída de las campanas*, 2019, avenida 18 de julio, s/a. Tomado de Brecha (2019).

Por otro lado, en la imagen de la figura anterior, cabe destacar específicamente el lugar que ocupa el cuerpo como símbolo. Se identifican las siguientes representaciones: por un lado, la caída como representación de un golpe; y por otro lado, el cuerpo como objeto frágil, que puede ser lastimado o aniquilado. Se observa desde la imagen, una representación de la muerte del cuerpo que aparece inerte, en donde le han quitado la posibilidad física de existir. En contraposición, el cuerpo no solo tiene que ver con la existencia, con el dolor, y con la muerte; también tiene que ver con la vida, con las posibilidades, con la fuerza y con la lucha. Esta dualidad es hallada en el arte y en la militancia feminista como expresión social. Y esta dualidad entre lo público y privado —y entre la muerte y la vida—, se puede revelar y evidenciar el duelo público como propulsor de las emociones colectivas a través de la potencialidad del dolor y la acción social.

5.4 Similitudes y diferencias en las formas de duelo público

A partir de lo analizado hasta el momento en relación con las formas de duelo público presentes en la *Marcha del Silencio (MdelS)*, *Mujeres de Negro (Mujeres)* y *La caída de las campanas (Caída)*, resulta pertinente proponer un análisis comparativo que permita identificar los aspectos que se manifiestan como semejanzas y diferencias entre estos casos.

A continuación, se analizan elementos que tienen que ver con la búsqueda de visibilización respecto al duelo que es llevado al ámbito público. Para que la visibilización se materialice es necesario aplicar tácticas de visualización, que tiene que ver con las pautas estéticas aplicadas en la performance. Las pautas estéticas se observan en los colores del vestuario, en la distribución en el espacio, es decir; en la posición, y elementos que tiene que ver con recursos materiales, como por ejemplo: las fotografías, los estandartes o las campanas, pero también lo no material; como el silencio o la acciones concretas como un movimiento que representa una caída —como en el caso de *Caída*—. En coherencia con lo expuesto, se analizan las características principales de los casos abordados, atendiendo a las categorías y elementos previamente definidos. En primer lugar, se destaca la relevancia de la disposición espacial y del modo en que los cuerpos se organizan en el espacio público. En el caso de la *Marcha del Silencio (MdelS)*, la formación adopta una configuración horizontal que ocupa toda la extensión de la Avenida 18 de Julio, incluyendo ambas veredas. Al inicio de la marcha, los familiares de personas detenidas desaparecidas se ubican en la primera línea (véase Figura 16). En contraste, en *Mujeres de Negro (Mujeres)*, la disposición es vertical, conformada por tres filas perpendiculares a la avenida, donde las participantes se alinean una detrás de otra (véase Figura 17).

Figura 16

29º Marcha del Silencio: “Ellos saben dónde están. Exigimos respuesta”, Colectivo Catalejo



Nota. Marcha del Silencio por la Avenida 18 de Julio, 20 de mayo del 2024. Fotografía de Colectivo Catalejo

Figura 17

Mujeres de Negro, salida desde la Plaza Independencia, recorrido por la Avenida 18 de julio, noviembre 2019



Nota. Marcha Mujeres de Negro, noviembre 2019. Fotografía de Jenny Piazza

Por otra parte, se identifica una semejanza en el uso del silencio en la *Marcha del Silencio (MdelS)* y en *Mujeres de Negro (Mujeres)*, aunque su significado simbólico difiere en cada caso. En la *MdelS*, el silencio puede vincularse con un discurso no verbal que forma parte del lenguaje ritual por excelencia (De Giorgi, 2018). En *Mujeres*, en cambio, el silencio se emplea como una expresión de respeto asociada al luto y al velorio, elemento que se encuentra implícito en sus convocatorias. Por su parte, es pertinente observar que *Caída* no le otorga al silencio un rol protagónico, sino que utiliza el sonido a través de las campanas, estableciendo una relación simbólica con la ausencia de palabras. De este modo, puede interpretarse que tanto el silencio como su ruptura sonora constituyen formas expresivas, en donde el silencio puede decir más que las palabras cuando se trata de un duelo.

Otro elemento fundamental que se relaciona con la visibilización y la visualización son las fotografías. Se encuentran diferencias y semejanzas entre *MdelS* y *Mujeres*, en donde la primera, utiliza las fotografías de los rostros de los desaparecidos, y la segunda utiliza estandartes

con los nombres de las mujeres víctimas de femicidio. El elemento de la representación es importante para ambos casos, pero el significado en la utilización de distintas formas de evocar a las víctimas tiene que ver con la naturaleza de los hechos y con el origen. Las fotografías de los desaparecidos en dictadura forman parte de un imaginario social y nacional, en donde por ausencia de justicia no se tienen respuestas, por lo que es un duelo inconcluso. En cambio, en *Mujeres de Negro (Mujeres)*, los casos de femicidio se caracterizan por la identificación del agresor, y la conciencia de que, mientras el problema no sea abordado como una cuestión social, continuarán incorporándose nuevos nombres al sepelio. En este sentido, el duelo continúa.

La siguiente comparación en referencia a *MdelS* y *Mujeres* tiene que ver con el concepto *communitas* que formula Diéguez (2013), el cual permite determinar que en *MdelS* se instala un ritual en donde se nombra y se lamenta a los desaparecidos al igual que en *Mujeres* y conforma así una *communita*. Esta *comunnita* —según Diéguez— es posible a través de un trabajo de duelo sostenido y con un fin incierto en el tiempo como el caso de de la *MdelS* y *Mujeres*. Se identifica una semejanza sustancial entre *MdelS* y *Mujeres*, siendo que en esta *communita* (Dieguez) o —comunidad política, en términos de Butler (2004)—, posibilita la construcción de un sentido en torno al duelo.

Por otro lado, en relación con *Caída* y retomando el análisis previamente desarrollado, se identifica una diferencia en la forma de constituir una comunidad política. En este caso, dicha conformación se vincula más con la repercusión de las acciones performáticas que con la existencia de un colectivo en sí mismo. En esta performance, a partir de los testimonios de sus performers y de la directora, se observa que el deseo de generar una conciencia colectiva se vincula con la posibilidad de construir un sentir común que, a su vez, puede derivar en la conformación de una comunidad política. La diferencia entre *Caída* y los otros casos, radica en que la convocatoria pública a las marchas favorece la participación colectiva, y por ende, aumenta la posibilidad de conformar una comunidad. En cambio, *Caída* puede ser más difícil de comprender desde una perspectiva externa de la performance.

Otro elemento que emerge tanto de *MdelS* como de *Mujeres*, es el aspecto del ritual. Si un duelo privado se condensa en un ritual como forma de procesar la muerte; un duelo público también encuentra su expresión en el ritual. Es necesaria la ritualidad para reafirmar las creencias y los valores que se desean promover, y en este sentido, la capacidad performática de estas acciones lo hacen posible.

Nelly Richard (2007) plantea la posibilidad de que exista una “frontera entre lo público y lo privado —entre el diseño histórico y las tramas biográficas; entre el molde social y las pulsiones subjetivas—, el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano” (p. 18). En línea con la autora, si nos remontamos a la dictadura, estos cuerpos eran censurados, perseguidos y mutilados al oponerse al régimen. Estas prácticas de expresión que se observa tanto en la *MdelS* como en *Mujeres* comparten la elección del cuerpo y de la ciudad como “materiales artísticos y desobedientes en palabras de Richard, quienes pretenden “asignarles un valor de automodelaje crítico [a] zonas de cotidianeidad social” (Richard, 2007, p. 21). Durante la dictadura, dichos espacios habían sido transformados en ámbitos de autocensura y micro represión. En concordancia con Richard, en los tres casos mencionados hasta ahora —*MdelS*, *Mujeres* y *Caída*—, se identifica la elección del cuerpo como instrumento y de la calle como material de acción, orientada a recodificar y resignificar los códigos discursivos transformando los modos de enunciación.

Una diferencia entre la *MdelS* y los otros dos casos analizados radica en el sentido que adquiere la expresión del duelo. En la *MdelS*, el duelo se configura como una demanda por el derecho a duelar, al tiempo que se reclama verdad y justicia frente a los asesinatos impunes y no resueltos. En *Mujeres*, además de exigir justicia por los femicidios impunes, se interpela la responsabilidad social y estatal frente a los femicidios futuros que podrían haberse evitado.

A modo de conclusión del presente capítulo, se identifica una relación de dependencia entre el duelo público y el trabajo colectivo. En este marco, la diferencia entre un duelo privado y un duelo social radica en que, para su expresión pública se recurre a tácticas artísticas y estéticas. En *Mujeres* y *Caída*, el duelo se configura como una forma de posicionamiento político y social en el espacio público, en la que el dolor y el desconsuelo se transforman en un acto colectivo que visibiliza la violencia de género y los femicidios. Asimismo, resulta pertinente destacar la articulación entre el duelo público y las prácticas feministas, lo que exige reflexionar sobre quiénes representan y encarnan el dolor.

6. Dimensión visual y estética de la performance urbana

El objetivo de este capítulo es analizar la dimensión artística de las manifestaciones *Diez de cada Diez (Diez)*, *La caída de las campanas (Caída)* y el colectivo *Mujeres de Negro (Mujeres)*, en relación con su lenguaje estético y visual. Se propone examinar dichos casos desde su carácter performático: en el primer caso, lo performático se manifiesta de manera implícita, acompañando la protesta; mientras que en los dos últimos, la performance constituye un componente fundamental de la acción política, lo que permite situarlas dentro de las formas contemporáneas de *artivismo*.

El análisis se estructura en torno a tres ejes principales. En primer lugar, la visualidad, entendida como el conjunto de imágenes que las performances generan en el espacio público desde su dimensión performática. En segundo lugar, el uso del cuerpo, que refiere tanto al trabajo corporal de las performers como a los procesos creativos previos a la acción —ensayos, preparaciones y decisiones conceptuales— que orientan la configuración de la performance. Finalmente, se analiza los vínculos entre las performances y los espectadores espontáneos que surgen de la acción en los espacios públicos.

6.1 Tácticas estéticas: colores, sonido, silencio y carteles

A continuación, se analiza la dimensión visual y artística en relación con las tácticas estéticas y el significado cromático en *Diez de cada Diez (Diez)*, asociada al color rojo; *La caída de las campanas (Caída)*, vinculada al color blanco; y *Mujeres de Negro (Mujeres)*, relacionada con el color negro, a partir de sus respectivas prácticas performáticas. A su vez, se analiza el sentido que se busca transmitir mediante la utilización de recursos como los carteles, el silencio y el sonido. En cuanto a la elección cromática en los tres casos, si bien esta genera una percepción primordialmente visual, también conlleva un significado simbólico y político; por lo tanto, su selección no resulta aleatoria. En este sentido, se analiza la construcción de una visualidad a través de las imágenes que propone la performance en el espacio público, a partir del uso de diversos elementos no solo vinculados al vestuario y a la identificación cromática, sino también

a la incorporación de recursos como la palabra hablada, el sonido y el silencio, aspectos que se examinarán a continuación.

Los colores

En primer lugar, se presenta el análisis de *Diez de cada Diez (Diez)*, colectivo que no realiza específicamente un duelo público, pero sí desarrolla una crítica frente a la violencia de género en cada una de sus performances. Seguido, se incorporan los elementos identificados en *La caída de las campanas (Caída)* y *Mujeres de Negro (Mujeres)*, previamente analizados en relación con sus formas de duelo público.

El colectivo *Diez* anuncia su próxima performance a través de sus redes sociales. En el contexto de emergencia sanitaria por la pandemia de COVID-19, nos encontramos en la Plaza Seregni, donde tendrá lugar la acción. Las performers aparecen caminando en fila, una detrás de la otra, todas vestidas y con tapabocas rojos, aunque con diferentes estilos de prendas que mantienen un tono monocromático. El vestuario remite a distintos estereotipos femeninos que cada performer encarna con una actitud acorde a su personaje: la deportista, la novia con su vestido de casamiento, la ejecutiva, la cantante, la religiosa, la bailarina de ballet, todas unificadas por el color rojo. Algunas recitan un texto que repiten cada pocos minutos; otras entonan fragmentos de canciones e intercalan datos estadísticos sobre denuncias por violencia de género. Finalmente, se retiran en fila por el mismo lugar por el que llegaron, hasta desaparecer de la plaza.⁴⁰

En la siguiente figura se presenta un registro visual de la performance mencionada, realizada en la Plaza Seregni.

⁴⁰ Extraído de notas de campo: observación de Diez de cada diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto de 2020.

Figura 18

Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020



Nota. Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni, 2020. Fotografía de Jenny Piazza.

Cabe destacar que el colectivo continúa activo en la actualidad, realizando diversas performances. No obstante, en este trabajo se analizan de forma específica aquellas observadas durante el período correspondiente al trabajo de campo. En relación con las performances realizadas durante el período mencionado, se observa que la táctica performática de *Diez* se centra en la construcción de un universo de estereotipos femeninos, en el cual se condensan los signos que los componen y se llevan al extremo de la representación, concentrando en pocos minutos dichos signos y destacando el uso del color rojo. Algunas performers reproducen fragmentos de texto —o guiones— que, fuera de contexto, generan una disrupción (aspecto que se desarrolla más adelante). Por otra parte, el color rojo intensifica ese extremo y añade una capa crítica, al evocar el color de las alertas, el color asociado a las putas y a lo prohibido.

La elección del color establece un diálogo entre el campo estético y el campo simbólico-político. A través del rojo, la crítica se dirige hacia la connotación negativa que este color ha

tenido para las mujeres, una representación vinculada a la tradición católica, especialmente a la Biblia, que desde sus relatos iniciales presenta de manera despectiva y demonizadora la sangre menstrual⁴¹. Al mismo tiempo, el rojo simboliza al diablo —principal adversario de Dios y de la humanidad⁴²— y se asocia también a las putas⁴³.

En la siguiente cita, Valeria Piriz, creadora y directora de *Diez*, explica: “y rojo también por las alertas, el peligro, las putas, la impunidad de salirte vestida de rojo cuando es un grupo de mujeres y no vos sola que te dicen desde el toro hasta la puta” (V. Piriz, comunicación personal, 4 de diciembre de 2020). El color, además, funciona como un dispositivo escénico, cuyo significado se activa a partir de su uso intencionado.

A continuación, se presenta un registro de una performance de *Diez* realizada frente al Palacio Legislativo, donde puede observarse el vestuario rojo como elemento principal y distintivo de cada performer, que establece de manera explícita y resalta la diferencia estereotípica entre ellas.

⁴¹ "Cuando la mujer tenga flujo, y el flujo de su cuerpo sea sangre, siete días estará apartada por su impureza; y cualquiera que la toque será impuro hasta la noche" ((Levítico 15:19).

⁴² "Y apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color rojo encendido que tenía siete cabezas, diez cuernos y en cada cabeza una diadema" (Apocalipsis 12:3).

⁴³ "La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro, piedras preciosas y perlas. Llevaba en la mano una copa de oro llena de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación" (Apocalipsis 17:4).

Figura 19

Performance Diez de cada Diez frente al Palacio Legislativo el 25 de noviembre del 2020, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 25 de noviembre de 2020.

En la presente figura se observan dieciocho mujeres caminando en doble fila por la vereda que conecta con la entrada a la explanada del Palacio Legislativo. Las performers se posicionan en el lugar previo al ingreso a la explanada, donde la doble fila se detiene y ambas hileras se enfrentan, quedando una frente a la otra a pocos metros de distancia. Posteriormente, se aproximan en parejas y se enfrentan con la mirada fija, para luego volver a desplazarse y reubicarse en el espacio⁴⁴. A partir de esta descripción, es posible identificar ciertos aspectos vinculados con la utilización del espacio, característica de esta performance que se analizará más adelante junto con los otros casos.

⁴⁴ Extraído de notas de campo: observación, performance Diez de cada diez en el Palacio Legislativo 25 de noviembre 2020).

En relación con *Caída* y *Mujeres*, se aborda aquí desde una perspectiva centrada en su dimensión estética y simbólica —y especialmente en la manera en que incide en su visualidad—, el aspecto simbólico y político de los colores. Aspectos que fueron analizados en el capítulo anterior con énfasis en sus formas de duelo público.

En *Caída*, el vestuario blanco, de carácter monocromático, constituye una característica principal y un requisito excluyente para las performers. El color blanco se asocia con los valores que representa la Iglesia como institución y con su significado simbólico —de origen bíblico⁴⁵—, ambos directamente vinculados con las campanas utilizadas en la performance. En *Mujeres*, el color negro se utiliza como expresión de luto, representando y materializando un duelo a través de una procesión pública. La referencia y relación del duelo con la Iglesia Católica es inevitable, ya que, como expresa Barrán, “La Iglesia Católica, atendiendo a aquella cultura y por propia vocación, convirtió la comunicación de la muerte en unos de sus deberes viscerales” (Barrán, 2023, p.151)”.

En esta acción se produce una resignificación del color, que ha caído en desuso para este tipo de prácticas en la actualidad, al menos en el contexto cultural uruguayo. Para *Mujeres*, el color negro constituye el símbolo principal que otorga significado y fuerza al colectivo: no solo funciona como pauta de vestimenta, sino que también está presente en su propio nombre. Al respecto, Hilda, integrante del colectivo, expresa que:

Participar es increíble y el respeto de vestirte de negro que es el luto. El vestirte de negro, el salir, pararte ahí frente en silencio, esa es una manera de que otras mujeres vean porque lo haces y lo haces por ellas sí, pero por vos que estás ahí parada, por algo estás ahí. (H. López, comunicación personal, Montevideo, 11 de noviembre de 2021)

La elección de los colores en las acciones de los tres colectivos no es aleatoria. Estos poseen una profunda carga simbólica, derivada de los significados que históricamente se les han atribuido, y mantienen una relación directa con las representaciones del papel de la mujer a lo largo de la historia y con los roles impuestos por la sociedad patriarcal. El blanco se asocia con la figura de la virgen; el rojo, en contraposición, con la mujer considerada impura; y el negro, con la viuda.

Tres colores y tres roles fuertemente marcados como imperativos son reapropiados y resignificados. La utilización simbólica del color en el espacio público, con la intención de

⁴⁵ "Aunque vuestros pecados sean como la grana, como la nieve serán emblanquecidos; aunque sean rojos como el carmesí, vendrán a ser como blanca lana" (Isaías 1:18).

transmitir un mensaje específico, evidencia la existencia de una táctica consciente en la acción performática. En los tres casos analizados, los colectivos seleccionan colores cargados de significados universalmente reconocidos, precisamente por lo que representan, al mismo tiempo que los resignifican en el marco de sus propuestas.

El negro, en representación de la muerte y en relación con el luto, se codifica a través del silencio, elemento que el colectivo manifiesta de forma explícita, no solo en su presentación performática. *Mujeres* se apropia de un color que históricamente ha funcionado como símbolo de duelo; sin embargo, al haber caído esta práctica en desuso, el negro adquiere una connotación inversa, generando en muchos casos rechazo por su asociación con el luto y con la figura de la viuda. En este sentido, puede comprenderse que *Mujeres* se reapropia del color negro y le otorga un sentido explícito a sus prácticas a partir de lo que este simboliza en su lucha. No se trata de cualquier muerte, sino del asesinato, de la muerte por femicidio.

Los tres casos coinciden en la utilización de vestuario monocromático; sin embargo, *Caída* y *Diez* resignifican los colores en un sentido diferente al de *Mujeres*, al hacerlo a través de una crítica dirigida a los significados que el sistema hegemónico atribuye al rojo y al blanco. Por un lado, cabe destacar que tanto *Caída* como *Diez* tienen un origen artístico, y que la elección del color se vincula tanto con dicho origen como con la exploración de diversos lenguajes expresivos posibles. Como se ha mencionado, en *Mujeres* el color negro representa el luto, tonalidad que históricamente ha estado asociada a dicha práctica. A su vez, el colectivo retoma este color del grupo originario conformado por mujeres palestinas e israelíes en Jerusalén (Alzogaray, 2016). De este modo, puede observarse que *Mujeres* se apropia de un color que ha caído en desuso y, al hacerlo, formula una crítica activa a los significados que este ha adquirido a lo largo de la historia. Es decir, se observa un enfoque tradicional en la adopción de las pautas del colectivo original, las cuales son incorporadas y asumidas como propias, correspondiendo de manera lineal con un código compartido en la comprensión del uso y el significado del color. Sin embargo, en *Mujeres de Negro Uruguay*, la acción activista que implica la utilización del color negro como recurso estético produce una resignificación, en tanto el colectivo representa el duelo como forma de acción pública. Se trata de una apropiación de una práctica pautada por la comunidad que dio origen al colectivo, resignificada simbólicamente y adaptada al contexto específico de *Mujeres Uruguay*.

En *Caída*, el color blanco representa a la Iglesia Católica y se codifica a través del sonido de las campanas. En *Diez*, el color rojo representa a la mujer considerada impura, sentido que el

colectivo resignifica y codifica mediante el uso del texto y del monólogo explícito, articulado a partir de los estereotipos personificados por las performers. Estos aspectos serán desarrollados a continuación.

Texto, sonido y silencio

A continuación, se analizan los recursos empleados: el texto en *Diez*, el sonido en *Caída* y el silencio en *Mujeres*. Tanto la palabra en *Diez*, como el sonido en *Caída* y el silencio en *Mujeres*, operan como formas de denuncia y protesta, generando disrupción y tensión entre la dimensión visual y el mensaje que se busca transmitir.

Texto (Diez)

En *Diez de cada Diez (Diez)*, se observa que algunas performers reproducen fragmentos de texto —o guión— que, fuera de contexto, generan una disrupción en la acción performática. Como se ha mencionado, *Diez* resignifica el color rojo y lo dramatiza mediante el uso del texto y del monólogo explícito, construidos a partir de los estereotipos personificados por las performers. A continuación, se presenta una figura con un registro fotográfico correspondiente a la performance realizada en la Plaza Seregni el 30 de agosto de 2020, en la cual se documentaron algunos fragmentos de texto que serán analizados más adelante.

Figura 20

Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 30 de agosto de 2020.

Como se ha mencionado, en esta performance se registran fragmentos de texto enunciados por las performers. Dichos fragmentos se vinculan con el proceso creativo y de investigación desarrollado por Valeria Piriz, iniciadora y primera directora de *Diez de cada Diez*, en el marco de la construcción de la propuesta. En este sentido, se presenta a continuación una cita de la artista, en la que aborda aspectos vinculados al proceso creativo:

Yo tenía un libro que se llama la salud, la higiene, la mujer, su belleza, su salud y su higiene de René Vaucaire que es un médico barcelonés de 1919 y lo que hago es sacar tips de belleza del libro que son nefastos ¿no? Por ejemplo, habla de la histeria de la mujer cuando está menstruando, que hay que aislarlas en el campo desde que son adolescentes, la higiene sobre todo. Bueno interpela directamente, las actrices terminan después interpelando conceptualmente desde eso, entonces lo que hago es agarrar parte de sus textos que son tips de belleza que son nefastos, higienizarse la vagina con inyecciones calientes de 40, 50 grados de calor que te prendes fuego. Y un diario español sacó una nota ese 2015 donde decía "Uruguay no es un país para mujeres" y tiraba estadística diciendo que 7 de cada 10 mujeres sufre algún tipo de violencia de género alguna vez en su vida. Y lo que hago es poner estadística con la nota. Entonces hago una revisión de los textos y cada actriz y performer interpreta esos textos. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo 4 de diciembre de 2020)

En este sentido, el relato de Valeria Piriz acerca de su proceso creativo permite comprender la construcción de los textos empleados en la performance como una táctica estética deliberada. A partir de ello, es posible reconocer algunas de las frases y enunciaciones registradas durante la acción realizada en la Plaza Seregni en el siguiente cuadro.

CUADRO N°4. FRAGMENTOS DE TEXTO DE LA PERFORMANCE *DIEZ DE CADA DIEZ*

<p>“Vivas, libres y unidas” (cantan todas al unísono).</p>
<p>“Hoy vas a entrar en mi pasado, hoy nuevas sendas tomaremos, qué grande ha sido nuestro amor, y sin embargo hoy, mira lo que quedó” (canta una de las performer).</p>
<p>“Los tiempos antiguos fueron la época de las grandes epidemias mortíferas. Esas que consumen a casi todo el género humano. Tres de cada cuatro mujeres, casi un setenta y siete por ciento, denuncia haber sufrido violencia basada en género y generaciones en algún momento de su vida, más de un millón de mujeres” (enuncia una performer).</p>
<p>“En el 2019 se realizaron más de 38 mil denuncias, aumentando así el 3 por ciento año a año” (enuncia una performer).</p>

<p>“Una de cada cinco mujeres declaró haber vivido violencia por parte de su pareja o ex pareja. 198 mil mujeres. Una de cada 5 jóvenes de quince años, declaró haber vivido violencia por parte de su familia, 265 mil mujeres. Prometió amarme y respetarme, hasta que la vida (...)” (enuncia una performer).</p>
<p>“La naturaleza, el papel, el destino de la mujer es acatar” (enuncia una performer).</p>
<p>“Nena, tenes que hacerles la vida más agradable, hace como yo, mírame, aprendé” (enuncia una performer).</p>
<p>“Cuando quisieron callarme, grité” (enuncia una performer).</p>
<p>“Shhhhh” (enuncia una performer).</p>
<p>Nota. Extraído de notas de campo: observación de <i>Diez de cada Diez</i> en la Plaza Seregni, 30 de agosto de 2020.</p>

Durante la performance, cada línea de texto es interpretada por una performer. En la siguiente figura se muestran registros que evidencian cómo la postura corporal de cada actriz materializa y diferencia la enunciación de cada fragmento.

Figura 21

Secuencia fotográfica de Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020



1



2



3

Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 30 de agosto de 2020.

El uso del texto en *Diez* es fundamental y ocupa un lugar central en la actuación de las performers. Este recurso funciona como un modo de interpelación, ya que el mensaje se dirige directamente al público presente a través de la interpretación de las actrices, quienes asumen roles individuales claramente definidos. No obstante, la potencia de la performance radica en el carácter colectivo del trabajo escénico.

Sonido (Caída)

La caída de las campanas (Caída) no solo construye significación a través del vestuario, sino también mediante el sonido de las campanas, que actúa como un recurso estético y simbólico en diálogo con la dimensión visual. En la figura siguiente se observa el empleo de este elemento, en un momento en que el sonido se interrumpe y luego se retoma de forma alternada. Esta alternancia no responde únicamente a una decisión formal, sino que opera como una estrategia que tensiona el silencio y el sonido, configurando una atmósfera ritual que refuerza el carácter crítico de la performance.

Figura 22

Performance La caída de las campanas en diferentes puntos de la ciudad, registro de las campanas



En este sentido, se advierte una relación directa entre el color blanco y el sonido de las campanas, en tanto ambos elementos remiten a símbolos históricamente asociados con la pureza (el blanco) y con Dios (las campanas en el ámbito eclesiástico). Es importante considerar que, en la tradición cristiana occidental —particularmente en la Iglesia Católica—, las campanas han sido utilizadas para anunciar la muerte de un miembro de la comunidad y convocar al rezo colectivo. En *Caída*, estos signos son resignificados: tanto el uso de las campanas como el blanco del vestuario se reconfiguran en el marco de un duelo público.

No solo se recurre a estos elementos como objetos escénicos, sino que se los incorpora en acción como parte de un ritual. Este aspecto adquiere relevancia analítica, en tanto cuestiona la estructura simbólica de dicho ritual, la cual ha contribuido históricamente a normalizar la posición de la mujer como sujeto despojado de poder y de libertad.

La utilización de estos elementos, comprendidos históricamente como símbolos de pureza, fe y sumisión, por parte del colectivo, constituye una acción de resistencia y empoderamiento frente a los discursos que tradicionalmente han asociado dichos valores a la femineidad. En este sentido, la performance opera como una práctica crítica que subvierte los códigos simbólicos de la religión y de la cultura patriarcal, desplazando su significado hacia una dimensión política y emancipatoria. La búsqueda estética y su ejecución se vinculan con el poder simbólico que puede desplegarse desde la visualidad como un espacio de disputa. En la cita siguiente, se evidencia esta resignificación en las palabras de la performer Josefina, integrante de

Caída, quien expresa: “y una de las cuestiones era que vestíamos de blanco como simbolizando, tenía que ver un poco con la pureza, con la luz” (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021).

El significado que vincula la obra con el diálogo dirigido hacia la Iglesia mantiene una conexión directa con lo que esta representa como institución, constituyéndose en un elemento fundamental para comprender el sentido de la performance en los distintos puntos de la ciudad donde se desarrollan las acciones, los cuales corresponden, en su mayoría, a instituciones del Estado. En este gesto se inscribe una crítica explícita al poder institucional y al orden establecido, al mismo tiempo que se cuestiona la naturalización de las jerarquías religiosas y políticas que sostienen el *status quo*. Tal como se observa en la cita siguiente, la performer Josefina profundiza en este aspecto al reflexionar sobre la relación entre las campanas y la Iglesia:

Aparte tenía un simbolismo también porque viste que las campanas históricamente fueron contadas también en nuestro sistema por lo menos occidental con las iglesias, entonces tenía una cuestión ahí reivindicativa también. Una vez se performó en la puerta de una iglesia. Tenía como una correlación ahí, un análisis crítico de lo sonoro y de lo que tiene que ver con las campanas no solo le pertenece a la iglesia, sino que se puede apropiar de cualquier otra manera, pero tenía toda una simbología que tenía que ver con eso, portar una campana, había como una simbología ahí religiosa, pero con crítica, no era religioso, sino que era crítica a la religiosidad o por lo menos a esa religiosidad, ese tipo de instituciones”. (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021)

A continuación, se presenta una de las performances de *Caída* realizada frente a la sede de la Corte Suprema de Justicia, en la cual las performers visten de blanco y portan campanas como elemento central de la acción.

Figura 23

Performance La caída de las campanas en la Sede Suprema Corte de Justicia en la plaza Libertad año 2016



Nota. La caída de las campanas del 2016, Suprema Corte de Justicia. Tomado de Mvdeo Portal, Coppola (s.f)

En esta performance de *Caída* se observa que, mediante tácticas artísticas y estéticas, el colectivo busca amplificar los sentidos a través del sonido, en lugar de recurrir a la palabra. De este modo, la experiencia emocional se construye desde otra perspectiva sensorial, generando un espacio compartido que resulta, al mismo tiempo, extraño y posible. Esta estrategia performática produce una forma alternativa de comunicación, donde el sonido adquiere un valor expresivo y político. A continuación, se presenta un fragmento de entrevista en el que Josefina, performer de *Caída*, profundiza en esta dimensión:

Las campanas empezaban a sonar muy de a poquito, muy cada tanto y después se iban intensificando hacía la mitad de la pieza y hacia el final nuevamente bajaban el sonido y después no retirabamos, todo en silencio, todo en el silencio, no había ningún tipo de emisión de... Por ahí en algún momento alguna se le escapó un gemido o un grito, pero por lo general siempre en silencio, lo único que se escuchaba eran las campanas y los

cuerpos contra el piso cuando caían y se levantaban. (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021)

De este modo, se observa que, a través de la integración de tácticas estéticas tanto sonoras como visuales, se configura un entramado de signos que otorgan sentido a lo que acontece más allá de una narración lineal. La performance construye significado mediante la capacidad de provocar movimientos emocionales desde el cuerpo, al sostener y hacer sonar las campanas frente al público, lo que posibilita un diálogo desde lo sensible. A continuación, se presenta un registro de una nota de prensa correspondiente a la performance realizada el 8 de marzo de 2018 (8M), en la cual se incorpora una reflexión que articula dimensiones políticas y afectivas a partir de *Caída*.

Figura 24

Performance La caída de las campanas en el 8M año 2018 en la Suprema Corte de Justicia



Frente a la Suprema Corte de Justicia, se hicieron sonar más que nunca las campanas, no sólo por el #8M, sino ante una nueva expresión de violencia patriarcal: un nuevo feminicidio en #Uruguay, el quinto en el año. Una intervención política y artística en el espacio público, pero, sobre todo, una mezcla de duelo y resistencia constante, con el anhelo de que algún día esas campanas dejen de sonar.

Nota. Registro y descripción realizada por MediaRed, 8 de marzo. Tomado de MediaRed (2018)

En la figura siguiente se observa un registro de una de las performances de *Caída* realizada en la Plaza Independencia, en la cual una de las performers sostiene y hace sonar las campanas en movimiento. En esta acción es posible reconocer una emocionalidad que se construye y se sostiene a partir de la interacción entre el sonido y el cuerpo.

Figura 25

Performance La caída de las Campanas en la Plaza Independencia 8 de marzo del 2019



Nota. La caída de las campanas en la Plaza Independencia el día 8 de marzo. Tomado de MediaRed (2019)

En la siguiente cita de entrevista, Hekatherina Delgado —creadora y performer de *Caída*— expone el sentido que atribuye a la obra:

La caída de las campanas fue una forma de trabajar desmontando lo que usualmente se entiende como el sonido brillante de las campanas como instrumento musical asociado al tiempo cronológico de la iglesia y la caída de ese arquetipo estereotipo de virgen mártir, santa, de todo lo que implica la profesión cristiana para nosotras que nos lleva a esa caída de golpe abrupto, y que aturde cualquier oído que la vive o que la escucha constantemente la violencia no? o sea, el no salir de esas situaciones de violencia también pasa por el aturdimiento del opresor, no?. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

El fragmento expresado por Hekatherina permite identificar las tácticas estéticas presentes en el proceso artístico y político de la obra, evidenciando la articulación entre arte y política que se construye a través de la performance. En el espacio sonoro, se percibe un diálogo entre las campanas que no responde a una lógica musical, dado que carece de ritmo, melodía o estructura predefinida.

El espacio sonoro se construía de forma aleatoria y libre, sin una estructura predeterminada. Todas las performers coinciden en señalar la emotividad del encuentro y la importancia del sonido al momento de performar. Esta apreciación se evidencia en el siguiente fragmento de entrevista, en el que Josefina expresa: “Lo definiría como una performance emotiva, intensa, sensible, creativa y, sobre todo, artística, porque también implicaba el sonido además de los cuerpos” (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021).

Al indagar acerca de las tácticas estéticas y del propósito que orientó la creación de la obra, particularmente en relación con el uso de las campanas como recurso para construir un espacio sonoro en lugar de recurrir a la palabra como mecanismo de enunciación, Hekatherina Delgado, expresó en entrevista: “Estaba un poco cansada de ciertas formas de las prácticas contemporáneas o de las prácticas del arte popular o de la alta cultura que no me resonaban en ningún lado, y a mí sí me pareció fundamental trabajar con el sonido” (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021).

A continuación, se presenta una descripción elaborada a partir de la observación directa de la performance, en la cual se identifican similitudes con las percepciones expresadas por Josefina, en su rol de performer, respecto al carácter del espacio sonoro:

A medida que avanzaban los minutos, algunas campanas comenzaron a sonar con mayor intensidad, tanto por el aumento del ritmo como por la fuerza con que eran tocadas. En determinados momentos, los sonidos coincidían, mientras que en otros se desfasaban, generando la sensación de una ejecución espontánea. Conforme transcurría la performance, el volumen crecía progresivamente, y con él, la tensión sonora. Las performers se mantenían concentradas, cada una inmersa en su propio gesto, pero conectadas entre sí en lo que parecía un diálogo sonoro compartido. En un punto culminante de intensidad, tanto en el volumen como en la velocidad, el sonido se interrumpió de forma repentina.⁴⁶

⁴⁶ Extraído de notas de campo: observación de Caída en la Plaza Libertad, 3 de junio de 2019.

En *Caída*, tanto el vestuario como el universo sonoro configuran una búsqueda de nuevas dimensiones de expresión, orientadas a canalizar el dolor, el cansancio y la indignación. El sonido y el ruido conforman una dualidad significativa en la propuesta, ya que el primero puede entenderse como portador de armonía y apertura emocional, mientras que el segundo, asociado a la saturación y el exceso, produce molestia, perturbación y malestar. En este sentido, el ruido se convierte en una metáfora del impacto de la violencia, aspecto que se vincula con lo señalado por Hekatherina Delgado cuando refiere al “aturdimiento de la violencia” (comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021). El sonido, es en general naturalmente recibido y puede ser placentero y transmitir calma, generar emociones, hasta transmitir ideas y expandir la creatividad. El sonido, en cambio, es lo opuesto al ruido, ya que puede ser una forma alternativa de entender la paz y las emociones en correspondencia a la búsqueda de armonía y libertad.

Silencio (Mujeres)

Un elemento fundamental que potencia el carácter performático de *Mujeres* en sus marchas es el silencio. Este componente fue analizado en profundidad en el capítulo anterior, debido a su relación directa con la noción de duelo que estructura el sentido de las acciones del colectivo. No obstante, se retoma aquí su consideración como parte esencial de la táctica estética y de su carácter performático, en tanto el silencio adquiere un valor activo, asociado a la posibilidad de acción y a su potencia expresiva. Si bien la pasividad del silencio suele vincularse a la omisión o a la ausencia de enunciación dentro del discurso verbal, en el marco de la performance se resignifica como una acción afirmativa. En este contexto, el silencio no actúa como cancelación del sentido, sino como un gesto de enunciación que subvierte los modos convencionales de comunicación y habilita otras formas de expresar lo político y lo emocional.

Los carteles

En la siguiente figura se observan los carteles utilizados por *Mujeres* durante las marchas realizadas por la avenida 18 de Julio, donde llevan los nombres de las víctimas de femicidio. Este recurso constituye un rasgo distintivo del colectivo en el espacio público y la disposición de las participantes en filas, sosteniendo los carteles en una marcha silenciosa, configura un cortejo fúnebre, dotando a la acción de un carácter ritual y de duelo colectivo que refuerza su dimensión performática y política.

Figura 26

Marcha Mujeres de Negro por la Avenida 18 de Julio, 25 de noviembre 2018



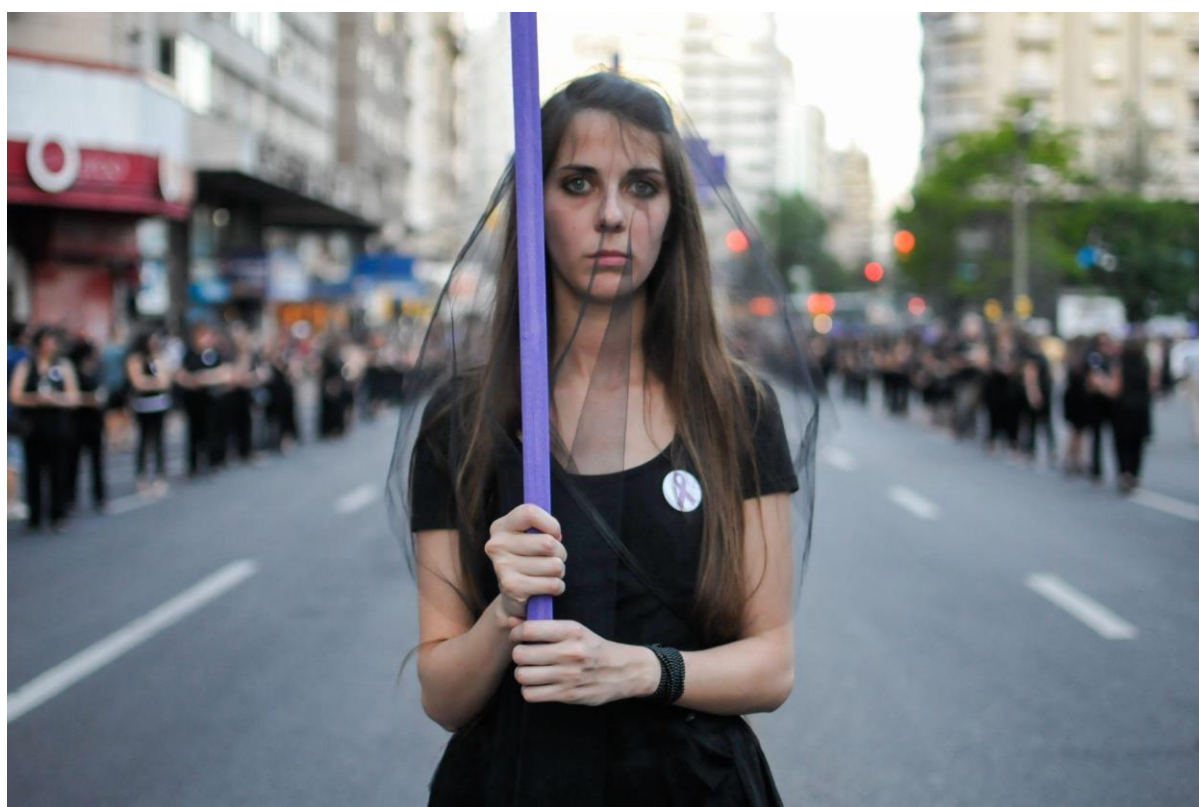
Nota. Marcha Mujeres de Negro, 25 de noviembre 2018. Tomado de uypress (2018)⁴⁷

La utilización de los carteles con información de las víctimas de femicidio no solo constituye un rasgo característico de las marchas de *Mujeres*, sino que evidencia la potencialidad performática que emerge de la procesión silenciosa en la que las participantes los sostienen, configurando una imagen que remite a un cortejo fúnebre y anuncia un duelo público. Esta práctica puede comprenderse como una forma de peregrinaje que adopta una estructura ritual, aunque resignificada: el sentido no se orienta hacia la creencia religiosa en la salvación post mortem, sino hacia la afirmación de la vida y la exigencia de justicia en el presente. De este modo, la acción colectiva trasciende lo simbólico para inscribirse en el terreno político, transformando el acto de duelo en una manifestación pública de resistencia.

⁴⁷ En la página web aparece Santiago Mazzarovich como autor, sin embargo, en una comunicación personal con el fotógrafo, manifiesta no ser el autor de esta fotografía.

Figura 27

Marcha Mujeres de Negro por avenida 18 de Julio, 25 de noviembre del 2011



Nota. Marcha Mujeres de Negro, 25 de noviembre 2011. Fotografía de Santiago Mazzarovich.

En los tres casos analizados se advierte la relevancia y la potencia simbólica de la utilización del color, así como de recursos tales como los carteles, el silencio y el sonido, concebidos como dispositivos escénicos y activadores de sentido. Estos elementos operan en la dimensión visual a través de tácticas estéticas que, desde las prácticas performáticas, configuran modos específicos de enunciación y de intervención en el espacio público. En conjunto, estas acciones performáticas configuran un campo de disputa simbólica en el que lo estético se constituye como una forma de acción política y de reapropiación de los signos históricos que han definido la feminidad desde el orden hegemónico.

6.2 Trabajo corporal de la performers y creación colectiva

En esta sección se analiza la dimensión artística a partir de categorías vinculadas al trabajo corporal y a los procesos de creación en relación con las acciones y propuestas performáticas de los colectivos estudiados.

La caída de las campanas (Caída), mediante la integración de tácticas estéticas tanto sonoras como visuales, se configura como un espacio de significación que trasciende la narración. En este contexto, el sentido se construye a partir de la capacidad de generar movimientos emocionales desde el cuerpo, al sostener y hacer sonar las campanas ante los oyentes, lo que posibilita un diálogo desde lo sensible.

Si bien la obra tiene pautas definidas previo a la performance en acción, el intercambio de emociones era único en el proceso de desarrollo de la performance, haciendo que cada acción, cada salida fuera única y particular. En este sentido, se observa que la obra no estaba concebida como un guion cerrado, sino que funcionaba como una guía flexible, en la que los cuerpos experimentaban y sentían, evitando la cristalización del acontecimiento en una narración fija. De este modo, en cada femicidio, las performers se hacían presentes para cada muerte, unidas en esa acción. Josefina, performer de *Caída*, describe cómo vivenciaba la obra tanto desde su rol de intérprete como de integrante del colectivo:

Cuando se comenzaba la performance era un sonido increíble y comenzaba muy suave, iba aumentando el sonido, aumentando hasta el final, y al final bajaba otra vez ese sonido de las campanas y después la caída de los cuerpos era como cada cual lo sintiera, porque era caer y levantarse, caer y levantarse, las veces que quisieras y como lo sintieras. Era conectar con la energía de tus compañeras, conectar con el sonido también porque era una performance sobre todo sonora, tenía que ver con las campanas. (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021).

A continuación, con el propósito de describir la creación colectiva, el trabajo corporal y el lenguaje estético presentes en las acciones de *Caída*, se presenta un fragmento proveniente de una observación realizada durante la última presentación de la performance antes de la pandemia de COVID-19 en Uruguay:

Repartieron campanas, cada performer tenía una. Luego de unos minutos se pararon, hubo como un calentamiento corporal de unos minutos. Se tomaron de las manos e hicieron una ronda alrededor de las campanas que estaban colocadas en círculo. Prosiguieron a desplazarse por la plaza de forma esparcida, sin ningún orden en especial.⁴⁸

⁴⁸ Extraído de notas de campo: observación de *Caída* en la Plaza Libertad, 3 de junio de 2019.

En la siguiente figura se presenta un registro de una performance de *Caída* realizada frente al monumento *El Gaucho*. En dicho registro se observa la postura de la performer, quien sostiene las campanas apoyadas en el suelo, y se aprecia, a su vez, la expresión corporal mantenida durante la acción.

Figura 28

Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016



Nota. Performance La caída de las campanas, año 2016. Fotografía de Jenny Piazza.

En la siguiente figura se presenta el registro de una de las performances de *Caída* frente al edificio del Poder Judicial. En dicha acción, la performer sostiene dos campanas mientras yace en el suelo, momento en el que el sonido alcanza su punto de mayor intensidad, seguido por una caída abrupta. Este registro adquiere un significado simbólico, en tanto el cuerpo se sitúa frente a la institución en un gesto que interpela a la justicia y representa, simultáneamente, a los cuerpos caídos, es decir, a cada femicidio.

Figura 29

Performance La caída de las campanas realizada frente al Poder Judicial en la plaza Libertad en el año 2015



Nota. Performance La caída de las campanas en el Poder Judicial en Montevideo. Tomado de La Diaria, Coppola (s/f)

A continuación, se presenta un fragmento de una entrevista realizada a Hekatherina, performer y directora de *Caída*, en el que describe una parte de la acción que articula la relación entre el cuerpo, las emociones y el proceso creativo:

Yo lo viví como eso, la creé como una obra de arte sonoro, primero escuché la pieza sonora, y después me puse a investigar con mi cuerpo en soledad como sonaría, como haría para que se creara ese sonido y esa imagen en también en el imaginario de les otras de la yuxtaposición de un cuerpo que cae por un balazo, por un vidrio, por un golpe o por lo que sea, un cuerpo que cae de golpe, una cuerpo que cae de golpe y eso brillante constante de lo blanco, de la pureza, de los mandatos del patriarcado no? (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

El trabajo corporal de las performers se vincula con la conciencia y la necesidad de involucrar las emociones, de sentir en el propio cuerpo las pérdidas de mujeres, niñas, niños y disidencias que son asesinadas y asesinados diariamente como consecuencia de la violencia

patriarcal. Este trabajo no solo refiere al proceso creativo y a la preparación escénica de las performers, sino también a la acción de poner el cuerpo en el espacio público y prepararlo para la acción.

En la siguiente cita, a partir del testimonio de María, performer de la *Caída*, se evidencia el carácter intrínsecamente colectivo que posibilita la exposición del cuerpo en el espacio público:

Era como un momento de, no sé si sororidad, donde de repente vos podías caer a 18 a hacer la performance, caían un par de pibas que no conocías y que se yo, pero bueno al final había esa cosa de que estamos acá por esto y nos hermana de alguna manera. (M. Márquez, comunicación personal, Montevideo, 28 noviembre de 2021).

En la siguiente figura se presenta una de las performances que María describe en la entrevista.

Figura 30

Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016



Nota. Performance La caída de las campanas, año 2016. Fotografía de Jenny Piazza.

Valeria, integrante del colectivo *Diez de cada Diez (Diez)*, describe algunos de los elementos centrales que formaron parte de la construcción de una de las primeras performances:

En ese primer momento se hizo en Tristán Narvaja donde una decía una parte de un texto desde un cierto estereotipo en cuanto al vestuario por ejemplo y entonces decía el texto y la otra intervenía sobre el cuerpo de esa actriz o performance envolviéndola en cinta adhesiva, dejando después posteriormente una crisálida, lo que ves ahí son como moldes de cinta adhesiva que en realidad lo que tiene la cinta adhesiva es que deja una memoria, como vos si haces esto con una cinta (refiere a algo visual que hace con las manos) una vez que hiciste la escultura pero la puedes volver a armar porque es un material que tiene memoria, también tiene esa cosa del vacío. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo 4 de diciembre de 2020)

En esta performance no solo se evidencia el uso de la palabra hablada como recurso expresivo, sino también la presencia de una investigación de carácter político y social que se materializa en la elaboración de los guiones y en la construcción de los personajes por parte de las actrices. Asimismo, resulta relevante destacar la incorporación del elemento escultórico ejecutado durante la performance, concebido como símbolo de memoria y, al mismo tiempo, como representación del vacío que deja la muerte y el femicidio. Este aspecto vinculado a la construcción de la memoria se manifiesta también en la búsqueda del registro y en la generación del archivo posterior a las acciones, dimensión que será analizada más adelante. En la siguiente figura se presenta el registro de uno de los momentos en los que las performers construyen la crisálida sobre el cuerpo de una de ellas, acción mencionada por la artista visual.

Figura 31

Performance Diez de cada Diez en la Plaza del Entrevero, 8 de marzo 2018



Nota. Performance *Diez de cada Diez* en la Plaza del Entrevero el 8 de marzo. Tomado de Cooltivarte, Ambroggi (2018).

A continuación, se presenta un fragmento de una observación correspondiente a una performance de *Diez* realizada en el año 2020, en el contexto de la pandemia, en la Plaza Seregni:

Las performers recorren el espacio personificando distintos estilos o tipos de personajes, cada una de manera individual y diferenciada. Luego de la presentación de cada personaje, todas comienzan a actuar simultáneamente. Hablan, enuncian en voz alta hechos que relatan diversas formas de violencia de género. Cada una adopta una *pose*, encarnando físicamente su papel. Entonces, comienzan a gritar con fuerza: “¡Vivas, libres y unidas!”, una y otra vez, hasta convertir la repetición en un acto de afirmación colectiva. Enuncian también: “Una denuncia cada quince minutos”, frase que repiten varias veces, marcando el ritmo de la acción. Hablan con vehemencia sobre datos y hechos vinculados a la explotación sexual, los femicidios y la violencia en Uruguay, mencionando incluso distintos departamentos del país.⁴⁹

⁴⁹ Extraído de notas de campo: observación de *Diez*, Plaza Seregni, 30 de agosto de 2020)

Esta acción callejera, en tanto performance, implica un riesgo inherente derivado de la imposibilidad de prever lo que puede suceder en el espacio de intervención. Sin embargo, dicho riesgo constituye un componente esencial del tipo de performance y de su sentido político. Si la obra careciera de una intencionalidad política y social, o si su denuncia no resultara incómoda para una parte significativa de la población, el riesgo desaparecería y, con él, el sentido mismo de la performance y de las demás acciones analizadas. En este marco, lo inesperado se vuelve necesario: la interrupción en el espacio público, la generación de incertidumbre y la exposición al riesgo son condiciones que permiten interpelar tanto política como socialmente. En la siguiente figura se presenta a las performers en distintas posturas, encarnando los roles asignados durante la acción en la Plaza Cagancha (*Plaza Libertad*).

Figura 32

Performance de Diez de cada Diez realizada en la Plaza Cagancha año 2021



Nota. Performance Diez de cada Diez en la Plaza Cagancha. Tomado de Cooltivarte, Esmir (2021).

El trabajo corporal y el proceso creativo de *Mujeres de Negro (Mujeres)* difieren de los de otros colectivos, dado que este grupo activista no tiene un origen artístico ni desarrolla procesos creativos previos, ensayos o guiones estructurados. No obstante, la marcha presenta pautas estéticas definidas, y todas las participantes ponen el cuerpo de algún modo. En este sentido, se destaca el silencio como pauta principal que debe mantenerse durante la participación, así como la corporización del velorio a través de la vestimenta negra, los carteles que acompañan el cortejo fúnebre y el desplazamiento lento y pausado en filas que se conforman en líneas rectas y paralelas a la avenida, configurando una procesión. Todos estos elementos, que construyen un duelo público, atraviesan el cuerpo con un dolor sostenido que, aun sin mediación de un trabajo corporal o artístico previamente pautado, las participantes logran contener y expresar en su lugar.

Además de los aspectos previamente analizados que se identifican en las marchas, se incorpora al análisis una performance específica de *Mujeres*, realizada frente al Palacio Legislativo, por resultar relevante considerar otras tácticas —en este caso, estéticas y artísticas— incorporadas por el colectivo en esa ocasión. En esta performance se advierte una diferencia significativa respecto de las acciones que *Mujeres* realiza habitualmente en silencio mientras marchan por la avenida 18 de Julio. En particular, puede observarse el uso de recursos artísticos guiados por un director de teatro convocado expresamente para la planificación y ejecución de dicha intervención. A diferencia de las performances anteriores, esta acción fue planificada y guionada, y no recurrió al silencio como elemento central. De este modo, se evidencia un intento de experimentar con otras tácticas expresivas, ya que, si bien el silencio se concibe inicialmente como “el grito más grande que hay”⁵⁰, el colectivo también explora otras formas posibles de manifestación.

En esta performance se utiliza el sonido como un medio de sensibilización que apela a las emociones y configura la experiencia del dolor compartido ante los femicidios y sus consecuencias. La música, la enunciación en voz alta de los nombres y la coreografía ensayada constituyen una forma de expresión que, al igual que la marcha en silencio acompañada por los carteles con los nombres de las víctimas, materializa un modo de denuncia y de construcción colectiva de la memoria.

El colectivo *Mujeres* se propuso realizar una performance frente al Palacio Legislativo con el objetivo de transformar el dolor en una acción que incorpora un componente distinto al silencio. En este sentido, Marta relata cómo vivieron la experiencia y el sentimiento que las impulsó a ensayar una táctica diferente.:

⁵⁰ Según lo expresado por Marta en el marco de la entrevista.

Fue un reclamo de las mujeres, se le pidió que no bajaran el volumen de la voz, entonces el día ese que hicimos toda la performance con la música, con todo, estaban las cámaras, estaban las cámaras activas, y empezaron a nombrar los nombres, y todas empezamos a decir los nombres, lo repetíamos, pero con fuerza, estuvimos veinticinco minutos repitiendo nombres de mujeres asesinadas, estábamos en una posición quieta, teníamos grupos, teníamos once grupos, cada grupo hacia distintas las actividades, iban saliendo a medida que la música iba diciendo, ya sabíamos todo. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo 9 de noviembre de 2021)

Con el objetivo de analizar el significado simbólico de la performance para Marta, resulta necesario identificar cómo esta categoriza y representa su realidad. El énfasis en la potencia, evidenciado en la necesidad de no disminuir el volumen de la voz, en la fuerza depositada al nombrar y en el tiempo sostenido durante la acción, otorga a la performance un carácter emocional con un sentido explícito y planificado previamente. En este marco, la performance puede entenderse como una extensión del dolor y del desconsuelo latente; es decir, su activación no implica una cohesión de sensibilidades a posteriori, sino que emerge desde el dolor mismo, el cual constituye la fuente que le otorga vida y sentido.

En la acción de *Mujeres de Negro (Mujeres)* se advierte el diálogo entre dos formas de representación de la mujer. Por un lado, se manifiesta el sufrimiento de la madre, quien suele ser la primera en aparecer frente a la muerte; y, en caso de no ser la madre, se trata de la hermana, la esposa, la novia, la amiga o la vecina. En términos generales, la mujer es interpelada en primera instancia, asociándosela con la expresión emocional, el lamento y el reclamo.

Por otro lado, al resignificar el luto y trasladarlo al espacio público, primero en forma de procesión y luego a través de la performance, se visibiliza cómo el imaginario social asocia a las mujeres con el sufrimiento únicamente se las percibe solas, desamparadas, desesperadas o desprotegidas —o bien bajo la protección de un hombre hetero cisgénero—. En contraste, la unión y la organización colectiva permiten reapropiarse de los mismos símbolos que históricamente las despojaron de autonomía, para convertirlos en instrumentos de empoderamiento y transformación política; en definitiva, en una acción que convierte las emociones en un acto político.

En esta resignificación y representación se comprende la potencia de *Mujeres* en la acción de poner el cuerpo y ocupar el espacio público. Asimismo, puede observarse que dicha resignificación no necesariamente se produce de manera consciente, aunque sí puede entenderse como el impulso de transformar la creencia que asocia a la mujer con un lamento solitario y privado, hacia la visibilización de un colectivo que lucha activamente por todas. Esta transformación es posible gracias a la potencialidad de las emociones, porque lo emocional es político.

En las siguientes figuras se presentan registros de la performance realizada por *Mujeres de Negro* frente al Palacio Legislativo.

Figura 33

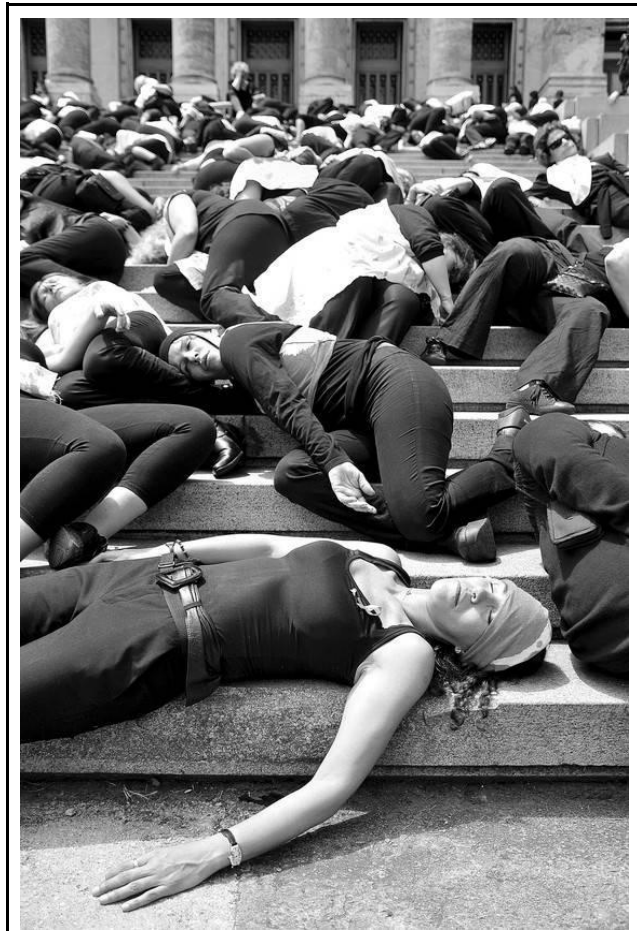
Mujeres de Negro performance realizada frente al Palacio Legislativo en el año 2018



Nota. Performance del colectivo *Mujeres de Negro* en el Palacio Legislativo, s/f. Tomado de (MediaRed).

Figura 34

Performance realizada por el colectivo Mujeres de Negro en la explanada del Palacio Legislativo año 2010



Nota. Performance del Colectivo *Mujeres de Negro* en el Palacio Legislativo. Tomado de La Diaria, Calvelo (2010).

6.3 Relación entre performance y espectadores espontáneos

La performance posee un carácter eminentemente experiencial, ya que, para que exista como tal —especialmente en el ámbito callejero—, es necesaria la interacción que se produce en los espacios de acción. La búsqueda de recepción de las performances se vincula tanto con su dimensión artística como con su dimensión política. En términos artísticos, sin recepción no hay obra: el arte requiere ser conocido e interpretado, primero por quien lo crea y luego por quien lo recibe; el significado emerge precisamente de esa interacción. En términos políticos, el mensaje

constituye el propósito de su existencia, particularmente en las performances analizadas en este estudio. Particularmente, se hace referencia a las performances *Diez de cada Diez (Diez)* y *La caída de las campanas (Caída)*, ya que las acciones de estas prácticas se dirigen a un público azaroso y desconocido. Ambas parten de una suerte geográfica determinada por quienes ocupan el espacio en ese momento y lugar específico de la ciudad. En cambio, las acciones de *Mujeres de Negro (Mujeres)* presentan una dinámica diferente, dado que la convocatoria es abierta y el punto de acción se establece previamente, tanto en las marchas y paradas como en la performance realizada frente al Palacio Legislativo.

En este sentido, esta sección se centra en analizar en detalle el carácter experiencial de los espacios de acción en relación con la interacción entre las performers y los espectadores en *Diez* y *Caída*. A continuación, se presenta un fragmento de entrevista con Gabriela, performer de *Caída* y *Diez*:

La primera de Diez fue re simbólica porque éramos 10 mujeres nada más en la Plaza. En Tristán Narvaja y íbamos de a dos, estábamos re solas, después nunca más se hizo así, estábamos solas... íbamos de a dos, no estábamos solas, pero fue la primera, primer año y después, esa fue dura y después lo fuertísimo fue en el 2017 cuando estalló la marcha que fue una marcha multitudinaria, la primer marcha multitudinaria en Uruguay, un 8M, nosotras estábamos en Treinta y Tres y ya en Treinta y Tres fue heavy metal porque algunas mujeres se metieron en la perfo, sí fue los que les salió, pero en aquel momento la perfo Diez de cada Diez ha ido mutando también, en un momento hacíamos como unas crisálidas, interveníamos sobre actrices y las encintábamos y le generábamos como una crisálida. Y en ese momento hubo como unas señoras que se metieron a querer sacarles el nylon y sacarle la crisálida a una chica, pero queriendo ayudar estaban jodiendo la cosa, porque nosotras sabemos cómo, dónde había que encintar para no dejarlas sin respiración y todo. Y cuando se metió a sacarle le tapó la nariz. (G. Roselló, comunicación personal, Montevideo, 15 de noviembre de 2021)

En esta descripción sobre la experiencia de interacción entre la performance y el público pueden identificarse dos aspectos relevantes. En primer lugar, las posibles reacciones de los transeúntes ante la irrupción de una acción en el espacio público, que puede suscitar desconcierto o falta de comprensión inicial. En este sentido, es posible afirmar que las performances no siempre resultan de comprensión general. Un ejemplo de ello es la reacción de una transeúnte que, al interpretar que una performer se encontraba en peligro, intervino físicamente en la acción. En segundo lugar, aun cuando no se comprenda el sentido inmediato de la obra, la performance puede provocar respuestas emocionales o reflexivas a través de su lenguaje artístico, conectando con la sensibilidad de quienes transitan por el lugar y generando preguntas, cuestionamientos o conversaciones.

Esta última forma de interacción entre la performance y los transeúntes constituye la más buscada por las artistas. La performance, además de expresar una idea como estrategia situada en un momento específico mediante una ejecución concreta (Taylor, 2011), incorpora objetivos particulares que responden a un tiempo histórico determinado e influido por una coyuntura que impulsa la acción hacia la generación de efectos de ruptura.

En la siguiente cita, Gabriela, performer *Caída y Diez*, reflexiona sobre el diálogo que se establece con el público:

Es muy enriquecedor ese momento del diálogo con el público, eso es una belleza, en realidad también es duro porque también las mujeres te cuentan sus cosas, qué pasó, que no pasó, que vivieron y es duro el diálogo, pero es muy enriquecedor, hablar en los diferentes departamentos con las mujeres, como la viven que no es nada que ver con Montevideo, pueblo chico infierno grande eso es re así. (G. Roselló, comunicación personal, Montevideo, 15 de noviembre de 2021)

En una de las primeras performances de *Diez*, se observa una propuesta de interpelación a los estereotipos de belleza como forma de crítica a través del lenguaje performático. En este contexto, Valeria, performer y directora de *Diez*, relata algunas de las reacciones del público frente a las acciones realizadas en el espacio callejero:

Cuando empezamos a trabajar sobre el cuerpo de la otra mujer vinieron a sacar la crisálida, otras mujeres gritando basta, generó lo que tenía que generar la performance que era justamente no solamente interpelar desde el público, ese silencioso que contempla, que lo agarras desprevenido porque es en el espacio público a diferencia de estar en una sala que vos vas a ir a ver una obra. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo 4 de diciembre de 2020)

La descripción de Valeria en la entrevista se vincula con la potencialidad de la performance al desarrollarse en un espacio aleatorio, donde los espectadores son transeúntes que no siempre se enfrentan a la acción de manera voluntaria. En consecuencia, las reacciones o los intercambios que pueden generarse no son planificados, resultan inciertos y, por tanto, imposibles de prever. En este sentido, existe una dimensión de la performance que puede ser pensada, planificada y ejecutada de forma consciente, pero también una dimensión futura y desconocida, especialmente en el ámbito callejero, donde no es posible anticipar lo que sucederá. Este carácter imprevisible constituye un elemento fundamental del lenguaje performático, ya que es a partir de dicho intercambio incierto que la performance también puede generar conocimiento.

Figura 35

Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 30 de agosto de 2020.

Existe una conciencia activa respecto del público, ya que, mientras las performers ejecutan la acción, observan y perciben las distintas reacciones de quienes se encuentran en el

espacio. Se mantiene, por tanto, una atención dirigida hacia los potenciales espectadores, entendidos como aquellos transeúntes que podrían permanecer en el lugar y presenciar la performance, aunque también existe la posibilidad de que no lo hagan. En relación con esta dinámica, Gabriela, expresa lo siguiente

Y no es lo mismo un hombre que una mujer, los hombres es como que no saben dónde ponerse muchas veces, cuando les hablas o en la calle vas a hablar o algo y no saben ni dónde mirar, qué hacer. Las mujeres en general es como que compartimos ese código de ser mujer y haber vivido algún tipo de violencia en algún momento de tu vida o vivirla, porque en la calle la seguimos viviendo todas, yo qué sé. (G. Roselló, comunicación personal, Montevideo, 15 de noviembre de 2021)

En la siguiente figura se observa la disposición espacial y la distancia existente entre las performers y el público.

Figura 36

Performance Diez de cada Diez en la Plaza Seregni el día 30 de agosto del 2020



Nota. Fotografía tomada por la autora durante el trabajo de campo el 30 de agosto de 2020.

En la siguiente figura se observa una performance de *Caída*, realizada en una fecha significativa: el 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Este aspecto puede incidir en el tipo de público en comparación con la performance anterior, ejecutada en un día cualquiera en una plaza aleatoria de Montevideo. El *dónde* y el *cuándo* constituyen factores fundamentales que configuran el público y modifican las probabilidades de reacciones más o menos esperadas. Los puntos de acción, por tanto, influyen directamente en las respuestas del público, como expresó María respecto a una performance de *Caída*: “como que entendió, porque era una chica que estaba yendo al MIDES por algo de género” (M. Márquez, comunicación personal, 28 de noviembre de 2021, Montevideo).

Figura 37

Performance La caída de las campanas en la Plaza Libertad, 25 de noviembre del 2018



Nota. Caída, 25 de noviembre del 2018. Fotografía de Santiago Mazzarovich.

En este sentido, la experiencia con el público no solo varía según el significado que los receptores le atribuyen, el grado de comprensión alcanzado o las manifestaciones de acuerdo o desacuerdo, sino también según su composición, la cual se encuentra determinada, en mayor o

menor medida, por el día y el lugar en que ocurre la performance. En el siguiente cuadro se presenta un registro de una performance de *Caída*, realizada en el mes de febrero (sin fecha específica) en una zona céntrica de Montevideo caracterizada por el tránsito continuo. Aunque en el lugar se encuentra el monumento *El Gaucho*, no se trata de un espacio pensado para la permanencia, sino para la circulación.

Figura 38

Performance La caída de las campanas, monumento a El Gaucho, febrero 2016



Nota. Performance La caída de las campanas, año 2016. Fotografía de Jenny Piazza.

Una perspectiva pertinente para analizar el vínculo entre la obra y el espectador —en este caso, entre las performances y los espectadores espontáneos— es la que propone Florencia Dansilio en *El teatro argentino posdictadura: propuestas para la sistematización de un campo de transformación. Una revisión de la Latin American Theater Review (1984-2003)*, donde, citando a Pierre Bourdieu, plantea que:

En un artículo fundacional de la teoría del arte de Pierre Bourdieu, titulado “La producción de la creencia”, desde una mirada sociológica – demasiado sociológica para muchos estudios del arte- el autor afirma que no son los entendidos en arte o las instituciones especializadas quienes determinan el valor de las obras, sino que “es el campo de producción como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones”

enmarcados en ciertos “lugares de lucha de las obras”, sino también “la creencia en este valor” (Bourdieu, 1977, p. 7, citado en Dansilio, 2013, p. 60).

En esta línea, Dansilio (2013) sostiene que “la idea de la creencia en el valor de las obras es útil, ya que permite explicar el lugar que ocupan ciertas obras en un contexto particular y la influencia de este contexto para reconocer la capacidad creativa de un artista y de esta forma contribuir a su consagración” (p. 60). Si bien este aspecto no será desarrollado ni profundizado, dado que los objetivos del presente trabajo no se orientan hacia la comprensión del sentido desde los públicos y las audiencias, es pertinente considerar que en la interacción entre la performance y quienes observan se produce una multiplicidad de significados posibles, los cuales pueden — o no— coincidir con los fines de una obra artística.

Figura 39

Performance la Caída de las campanas en la Intendencia de Montevideo, 25 de noviembre del 2018



Nota. Performance La caída de las campanas, el 25N, en la IM ,2018. Fotografía de Santiago Mazarovich.

En síntesis, se observa que las performances callejeras están condicionadas por la recepción y por la interacción generada en los espacios públicos, los cuales varían según los puntos de acción. Estas prácticas buscan interpelar a un público azaroso, posibilitando reacciones

no planificadas, inesperadas y diversas. Las respuestas pueden oscilar desde la incomprensión inicial o la intervención espontánea hasta la conexión sensible, el cuestionamiento o el diálogo reflexivo que se genera posteriormente. Esta interacción incierta constituye un componente esencial del lenguaje de la performance callejera, así como de su potencial para la transmisión y construcción de conocimiento. Las performers mantienen una conciencia activa respecto al público y logran identificar diferencias en las formas de interacción, por ejemplo, en las reacciones diferenciadas entre varones y mujeres. La potencia de estas performances radica, por tanto, en su capacidad para activar conversaciones y reflexiones a partir de un encuentro fortuito con los transeúntes que se detienen a observar.

7. Las manifestaciones políticas sobre la violencia de género: del activismo ¿al *artivismo*?

Este capítulo aborda el análisis de la dimensión política, indagando en la relación entre arte y política a partir de tres casos: *La caída de las campanas* (*Caída*), *Diez de cada Diez* (*Diez*) y *Mujeres de Negro* (*Mujeres*). Estos colectivos se manifiestan de diversas formas en el espacio público mediante la articulación entre expresión estética y acción social. En este sentido, se propone el análisis de la dimensión política como eje principal, a partir de la identificación de las siguientes categorías analíticas: articulación de demandas, acción colectiva, uso del espacio público, registro y archivo, y canales de difusión. El objetivo de este capítulo es observar las similitudes y diferencias entre los tres casos, identificar las tácticas elaboradas por los colectivos para visibilizar sus demandas y analizar el sentido político de las prácticas performáticas que estos desarrollan en los espacios públicos.

En este sentido, se buscará establecer las semejanzas y diferencias entre los casos analizados que permiten posicionarlos como *artivistas* y/o activistas. En el primer grupo se ubican *Caída* y *Diez*, mientras que en el segundo se sitúa *Mujeres*. A lo largo de este recorrido, se plantearán algunos entramados que posibilitan comprender los vínculos entre arte y política tanto desde el *artivismo* como desde el *activismo*, considerando que esta relación puede observarse también en prácticas que, aun sin una finalidad artística explícita, emplean tácticas estéticas, como en el caso de *Mujeres*. Con el propósito de construir un marco interpretativo que permita analizar estas acciones desde el cruce entre *artivismo* y *activismo*, se examina el modo en que los colectivos se posicionan en el espacio público e intervienen a través de sus prácticas, atendiendo a los puntos de acción y configurando una cartografía de ciertos espacios de la ciudad de Montevideo. Asimismo, se analiza la relación entre estas prácticas y los procesos de registro, archivo, documentación y difusión, tal como plantea Groys (2016):

El arte contemporáneo se vuelve el medio para investigar el ser del acontecimiento, los diferentes modos de la experiencia inmediata del acontecimiento, la relación entre el acontecimiento, la documentación y el archivo, y las formas emocionales e intelectuales a partir de las que nos relacionamos con la documentación (p. 31)

En consonancia con lo planteado por el autor, el arte contemporáneo —y en particular la *performance*— permite analizar y comprender un hecho y la forma en que este es percibido en el momento de la experiencia inmediata. De este modo, se genera un espacio de reflexión tanto sobre el acontecimiento en sí como sobre su registro y archivo, al propiciar una interacción

sostenida con la documentación a lo largo del tiempo. En este proceso, se pone en discusión la complejidad del vínculo entre lo emocional y lo racional, dimensiones que se entrelazan en la interpretación y en la construcción de sentido de la experiencia performática.

7.1 De la relación entre arte y política

Se identifican en los casos estudiados características tanto artivistas como activistas. En este sentido, *Mujeres* se configura principalmente como un colectivo activista, mientras que *Caída* y *Diez* pueden considerarse performances simultáneamente artísticas y políticas, lo que permite situarlas dentro de una órbita artivista. Si bien *Mujeres* incorpora recursos estéticos en sus distintas intervenciones, no es posible afirmar que estos constituyan un elemento prioritario o fundacional en la conformación del colectivo.

En el marco del artivismo se inscriben las performances y las intervenciones artísticas que presentan ciertas características comunes, generalmente desarrolladas en ámbitos compartidos e identificados como públicos. Por “ámbito público” puede entenderse tanto los espacios habitados comunitariamente —en la presencialidad— como aquellos configurados en entornos virtuales. En este último caso, resulta necesario un análisis específico orientado a comprender cómo se trazan dichos espacios, sus límites entre lo abierto y lo cerrado, quiénes participan de ellos y qué tipo de funciones o utilidades adquieren en las prácticas contemporáneas.

Los espacios públicos virtuales refieren a las redes sociales en Internet, entendidos como entornos habitados en los cuales se conforman comunidades que integran o excluyen a las personas según afinidades e intereses compartidos. En estos espacios se producen y circulan pensamientos que responden a dichas afinidades, configurando dinámicas de pertenencia y exclusión simbólica. Este espacio virtual se vincula directamente con el registro de las performances y con su potencialidad de difusión y recontextualización, aspecto que será analizado más adelante. Asimismo, en estos entornos se construyen creencias que inciden en las acciones y repercuten en la vida cotidiana de quienes integran dichas comunidades. Resulta relevante considerar este fenómeno tanto por su papel en las prácticas contemporáneas como por la expansión que han adquirido los espacios virtuales en los últimos años, especialmente a partir de la pandemia de COVID-19.

Para situar el análisis en el marco del activismo, se retoman los planteos teóricos de Expósito et al. (2012), quienes definen el “*activismo artístico* como aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte, característica del pensamiento de la modernidad europea” (p. 43). En este sentido, *Caída* y *Diez* pueden ser comprendidas como manifestaciones de activismo artístico, en tanto articulan la dimensión estética con la acción social, priorizando la intervención y la incidencia en el espacio público por sobre la autonomía de la obra.

En la siguiente cita de María, performer de *Caída*, se identifican elementos asociados a la dimensión estética en articulación con lo sensible:

Acá como que estaba quizás el arte estaba primero, no sé cómo decirlo, o sea, si bien eran personas todas como muy formadas políticamente con una opinión y no sé qué, había una apuesta a lo sensible que primaba, en estos encuentros de creación que te digo, de que era muy sobre lo sensible y el abrazarnos. (M. Márquez, comunicación personal, Montevideo, 28 noviembre de 2021)

Por otro lado, la dimensión estética también se evidencia en *Diez*, donde, en el contexto de una entrevista, Viviana señala la presencia del factor estético como un elemento central tanto en la performance como en la práctica artística, en tanto constructores de sentido:

También hay algo de lo estético ahí pensado, no quiero ser atrevida en lo que digo porque eso realmente habría que preguntárselo a Valeria que es la directora, pero si vos lo ves hay como algo del rojo también que es como imposible de no verlas, de no vernos. (V. García, comunicación personal, Montevideo, 11 de noviembre de 2021)

Aunque la estética constituye un factor primordial e intencionalmente buscado como forma de lenguaje para comunicar, al mismo tiempo se coincide con lo planteado por Expósito et al. (2012) respecto al activismo artístico, cuando afirman que “suele tematizar ‘la política’ y que lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a ‘producir’ política: cómo constituye lo político en acto” (p. 46). Asimismo, estas prácticas presentan un fuerte compromiso político con las denuncias que sostienen y, como señala Vidal (2020), se configuran como una “denuncia a partir de la representación de lo irrepresentable: la violencia y la muerte” (p. 52).

De todas formas, se considera pertinente analizar y comprender una perspectiva alternativa, es decir, que la violencia no sólo es representable, sino que configura las narrativas de la vida cotidiana. La violencia se incorpora y se naturaliza hasta volverse parte de la normalidad, una forma de violencia cotidiana que se entrelaza con otras prácticas sociales. Precisamente, es a partir de esta violencia cotidiana que surge la necesidad de desafiar los signos de la violencia naturalizada. En este sentido, estas prácticas performáticas buscan generar

disrupciones que permitan desvelar el manto que protege dicha violencia, instaurada como parte de lo normal.

El artivismo y las prácticas performáticas activistas que incorporan la dimensión estética buscan articular las sensibilidades y las emociones con lo ideológico, con la intención de provocar un movimiento no solo de la conciencia, sino también de los cuerpos, poniéndolos en diálogo con la acción política. El sentido político se encuentra estrechamente vinculado con las emociones y, en este contexto, resulta imposible concebir una sin la otra. Con el objetivo de profundizar en las demandas y en el sentido político de las prácticas artísticas —tanto en las intervenciones callejeras como en la participación colectiva, categorías comprendidas en la dimensión del activismo y el artivismo—, se analizará en primer lugar el caso de *Mujeres*. En la siguiente cita, Marta expone uno de los principales temas que movilizan al colectivo, teniendo como preocupación central la violencia doméstica.:

Nosotras, el tema nuestro era la violencia doméstica, el nuestro y el de España, los otros países tenían otras temáticas distintas, otras del aborto, otras eran de la guerra donde estaban matando a las mujeres y los niños y toda la experiencia esa era increíble y lo vivido ahí fue emocionante realmente. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre de 2021)

Una característica destacable en *Mujeres*, según las entrevistas y las notas de prensa analizadas, es que muchas de sus integrantes se han vinculado al colectivo a partir de experiencias personales o cercanas relacionadas con la violencia de género o con víctimas de esta. Este aspecto resulta central para comprender tanto la conformación del colectivo como el núcleo activista que organiza y convoca sus acciones. No obstante, es necesario considerar también a todas aquellas personas que participan en las convocatorias y marchas desde que *Mujeres* comenzó a manifestarse públicamente. En este sentido, la cercanía o lejanía con la causa no puede determinarse únicamente por una experiencia particular o personal, sino que el hecho de formar parte de un grupo históricamente subalterno, constantemente expuesto a distintas formas de vulneración, constituye en sí mismo una razón suficiente para integrarse y participar de algún modo en las acciones colectivas.

En los tres casos analizados, las denuncias expresadas mantienen como eje común la exigencia de que la problemática abordada forme parte de la agenda gubernamental a través de políticas de Estado. Sin embargo, se observa una diferencia relevante entre *Mujeres* y los otros dos casos, *Caída* y *Diez*, vinculada con sus referentes y su constitución. Como se ha mencionado previamente, Hekatherina —creadora de *Caída*— es politóloga, artista y militante feminista, lo

que le otorga un rol fundamental en el campo de producción artística. En la siguiente cita, la autora expone la relación existente entre sus prácticas artísticas y el sentido político de la obra:

Hacemos prácticas artísticas sociales, pero se puede entender más claro que perfor, creo que el campo el arte le dice performance, le dijo performance siempre y ta, pero yo, pero más bien es una práctica sonora artístico política sobre el duelo ponele, urbano y nuestros cuerpos oprimidos en torno a eso, te lo planteo en este sentido porque me parece que te va aclarar más lo que es, lo que potencialmente puede ser en tanto y cuanto cualquier mujer agarre una campana y junté a otras y se viste de blanco. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

El caso de *Caída* no solo permite explorar distintas sensibilidades y emociones a través de nuevas posibilidades de lenguaje y expresión, sino que también posibilita la integración y activación de espacios de militancia que responden a las limitaciones presentes tanto en los ámbitos de lucha como en los de respuesta en torno al problema denunciado. En este sentido, Gabriela, integrante de *Caída*, afirma: “Yo siento que participar de las perfo es mi espacio de militancia en género” (G. Roselló, comunicación personal, Montevideo, 15 de noviembre de 2021).

Por otro lado, se destaca el rol de Valeria Piriz, quien, al igual que en *Caída*, cumple una función central en el campo artístico. Valeria cuenta con una trayectoria profesional en teatro y performance, es artista visual, docente y principal referente de *Diez de cada Diez* desde su conformación. Si bien existe una diferencia entre *Caída* y *Diez* respecto a *Mujeres*, vinculada al origen de sus referentes y creadoras en relación con su formación artística, comparten un elemento común: el sentido político y social de sus demandas, que constituye el motor de la acción.

En *Diez*, Valeria expresa elementos fundamentales que refieren a las denuncias del colectivo en relación con las formas de llevarlas a cabo. Esto se vincula con que no solo el factor estético forma parte de la creación colectiva relacionada con la performance como táctica, sino también con los modos de conectar con el sentido político que se transforma en acción social y, por tanto, produce prácticas artísticas. Valeria expresa:

Trabajamos con una unidad de emergencia dentro de la policía y nos pasaban una estadística que ellos tenían, las denuncias en realidad que se hacía y había veces que eso no nos llegaba, a veces como que era una investigación ahí que parte de la información que le pedíamos y porque a veces era complicado la información. O mismo el intercambio de diálogo muchas veces terminaban yendo referentes y nada más que referentes, no había un diálogo con público en general, diferentes instancias porque en interior también era como decir “bueno venís con una performance, primero ¿qué es una performance y segundo vos vas y tiras una bomba y qué pasa después?” Hacíamos un diálogo para

justamente hacer ese intercambio, pero mucha gente no llegaba al diálogo, lo veía y después. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo, 4 de diciembre de 2020)

Si bien en toda obra artística puede identificarse una investigación subyacente en el proceso creativo, especialmente en aquellas que manifiestan una preocupación social, la diferencia radica, posiblemente, en la búsqueda y el uso de datos concretos que verifican las denuncias, de modo que no quede duda respecto al problema que se plantea. Por un lado, se observa la incorporación de elementos tangibles, como los datos específicos sobre femicidios o denuncias; y, por otro, el diálogo que se establece entre esos datos y la respuesta que ofrece el arte como lenguaje, en este caso la performance, entendida como una posibilidad singular de desactivar el espectro de la violencia que permanece naturalizada en la sociedad. De este modo, se busca desarticular o sustituir ese lenguaje aprendido a partir de una acción capaz de provocar reacciones diferentes, tales como la conmoción, la sorpresa o el cuestionamiento.

En este entrelazamiento entre datos, creación colectiva e interacción social se sitúa el activismo y su potencialidad. Como señala Groys (2016): “Bajo el régimen de la teoría, vivir no es suficiente, uno debe demostrar que vive, debe hacer una performance del estar vivo. Sostendré ahora que, en nuestra cultura, es el arte el que performa este saberse vivo” (p. 41). En consonancia con los aportes del autor, y a partir de la siguiente cita de Hekatherina, directora y creadora de *Caída*, es posible vincular dicho planteo con las motivaciones y propósitos que orientan su práctica artística:

Como un devenir feminista, un devenir activista o interprete, a mi me cuesta la palabra activismo pero bueno, es una forma de expresión de ciertas prácticas pero creo que más bien...hacemos prácticas artísticas sociales, pero se puede entender más claro que perfor, creo que el campo el arte le dice performance, le dijo performance siempre y ta, pero yo..pero más bien esa una práctica sonora artístico política sobre el duelo ponele, urbano y nuestros cuerpos oprimidos en torno a eso, te lo planteo en este sentido porque me parece que te va aclarar más lo que es, lo que potencialmente puede ser en tanto y cuanto cualquier mujer agarre una campana y junté a otras y se viste de blanco. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

Es decir, aunque Hekatherina no considere que *Caída* constituya una práctica activista, reconoce que su origen se encuentra en lo artístico, donde lo social y lo político se configuran como elementos fundamentales, y lo urbano adquiere un papel central en el desarrollo de estas acciones. El factor urbano resulta especialmente relevante, dado que sus propias lógicas y posibilidades de acción e interacción posibilitan y configuran este tipo de prácticas. En este sentido, puede afirmarse que, como plantea Groys (2016), es en nuestra cultura donde el arte performa.

7.2 El uso del espacio público en la intervención callejera

Una de las categorías que resulta indispensable considerar y analizar es el uso del espacio público, entendido en primer lugar como un espacio físico que posibilita la interacción y el habitar colectivo, pero también como un ámbito que condensa y yuxtapone dimensiones simbólicas y materiales. Asimismo, se pone el foco en el aspecto creativo, en la decisión estética y en la intencionalidad material de la obra. En este sentido, se busca analizar dónde radica dicha intencionalidad a partir del uso del espacio público. En la siguiente cita, Valeria relata una de las experiencias de la performance *Diez* en el espacio callejero:

Cuando empezamos a trabajar sobre el cuerpo de la otra mujer vinieron a sacar la crisálida, otras mujeres gritando basta, generó lo que tenía que generar la performance que era justamente no solamente interpelar desde el público, ese silencioso que contempla, que lo agarras desprevenido porque es en el espacio público a diferencia de estar en una sala que vos vas a ir a ver una obra. Fue como una olla a presión eso, tan es así que ahí trabajamos con una sicóloga social para trabajar el grupo para ver cuánto nos afectaba a los cuerpos también, uno cuando está en los espacios públicos no solamente afecta al espectador, sino que uno se afecta, se deja afectar entonces eso, a qué punto nos afectaba eso. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo, 4 de diciembre de 2020)

Se identifica una diferencia sustancial en relación con el uso del espacio público entre *Diez* y *Caída*. La primera propone una interacción directa con el público, privilegiando el intercambio que se genera con las personas presentes durante la acción. En cambio, *Caída* explicita con mayor énfasis los puntos clave de intervención y el significado simbólico del marco institucional en el que se desarrolla la performance, como en el caso de la realizada frente a la Suprema Corte de Justicia. Estas diferencias permiten advertir que *Diez* se caracteriza por enfatizar el presente y la relación con las personas concretas que participan o presencian la acción, tanto por las tácticas empleadas como por el uso de la palabra hablada como medio de comunicación. Por su parte, *Caída* prioriza el valor simbólico del lugar de intervención más que la cantidad de personas convocadas.

En síntesis, *Diez* resulta más codificable para personas ajenas al colectivo, dado que utiliza la palabra hablada como recurso comunicativo, mientras que *Caída* acciona fundamentalmente a través del sonido, sin recurrir al lenguaje verbal, y dirige sus denuncias principalmente al Estado como responsable. Estas diferencias entre ambas performances plantean la necesidad de reflexionar acerca del papel que adquiere la difusión posterior de las acciones, considerando su potencial para expandir los objetivos y sentidos políticos que las

sustentan. En este marco, la siguiente cita de Expósito et al. (2012) puede vincularse con el caso de *Caída*, cuando los autores sostienen que:

Ello conlleva que el activismo artístico tensiona siempre su relación con la institución artística y las instituciones culturales que son dominantes en cada momento. Lo hace de diferentes maneras, pero fundamentalmente se muestra irrespetuoso hacia la diferenciación entre el adentro y el afuera de la institución artística. (p. 43)

No obstante, se coincide con los aportes teóricos en relación con los espacios de acción, en el sentido de que la institución no se configura como un elemento necesario ni prioritario; por el contrario, las prácticas tienden a desarrollarse fuera de sus marcos, especialmente en lo que respecta a las instituciones gubernamentales. Sin embargo, *Diez* ha logrado acceder a determinadas subvenciones provenientes de instituciones educativas y culturales. En el caso de *Caída*, el colectivo participó en el documental *La caída de las campanas* (dirigido por Jorge Fierro, 2018), concebido como un ensayo audiovisual que “recorre la reciente implosión del feminismo y reflexiona sobre los imaginarios en torno a las mujeres, el feminismo y la violencia de género”. Este registro forma parte del proceso de investigación vinculado con *Caída* y constituye un elemento fundamental para comprender tanto la obra como la relación entre la performance y su registro audiovisual. En esta línea, se coincide con Expósito et al. (2012) cuando sostienen que:

Las decisiones sobre dónde intervenir, desde qué lugar plantear la interpelación social, etc., se toman de acuerdo con criterios que no dependen de la normatividad de la institución artística, y que se derivan, en cambio, de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone”. (p. 43)

Si bien los colectivos que participan en las performances han recibido determinados apoyos o financiamientos para el desarrollo de aspectos específicos de sus obras, ello no implica, al menos en el contexto uruguayo, una dependencia institucional. Por el contrario, han logrado intervenir en espacios que dialogan con lo público y lo privado sin estar sujetos a compromisos formales, lo que les permite definir autónomamente los modos de interpelación social y política. De este modo, las prácticas mantienen la posibilidad de cuestionar o tensionar las instituciones desde fuera de sus marcos normativos, particularmente aquellas de carácter estatal o público, en consonancia con lo planteado por Expósito et al. (2012). En relación con este aspecto, Hekatherina, directora de *Caída*, expresa en una entrevista lo siguiente:

Te tenes que tomarte cierto tiempo para decir bueno, hice esta trilogía, que de paso recuperarte físicamente también no? te cuesta igual cuidarte, una ya está vieja, cuesta recuperarte, porque la calle en condiciones que ta, no contas con fondos, no contas con financiación de nada, pero aparte no, no vas a la cancha a hacer algo que te gusta, vas a la calle a hacer algo que te duele, por más que la recepción puede ser en algo, del lado de

lo sublime o algo por el estilo, pónelo, en categorías estéticas, pero la realidad es que vas a hacer algo que te duele”. (H. Delgado, comunicación personal, Montevideo, 12 de diciembre de 2021)

En este fragmento de entrevista se observa que, más allá de las lógicas institucionales y de la interacción que se genera entre el artivismo y dichas instituciones, existe una búsqueda intencionada por la capacidad de acontecimiento que puede producirse en el espacio público. Esta capacidad no depende directamente de los recursos materiales o de las financiaciones —si bien estos pueden ser necesarios para la producción artística—, sino de aquello que se genera simbólicamente más allá de dichas condiciones. En este sentido, el valor del acto performático radica en su potencial para producir sentido y afectación, incluso a pesar de las implicancias emocionales que conlleva para las artistas.

De este modo, la calle y la performance mantienen una relación de interdependencia, dado que la intencionalidad de la acción se configura precisamente en su ocurrencia en el espacio público. Estas prácticas performáticas adquieren su sentido pleno por el hecho de acontecer en la calle, donde la acción se constituye como acto político y estético simultáneamente. Cuando las performances se desarrollan en el interior de instituciones públicas o privadas, pueden o no implicar un desafío a las mismas, aspecto que debe analizarse en cada caso particular. En cambio, en el espacio callejero, la diferencia radica en el modo de interpelar a las instituciones y en la identificación de cuáles son objeto de dicha interpelación. En consonancia con los planteos de Gordillo (2024), la performance puede entenderse como una forma no institucional de presentación de demandas.

Por otro lado, el sentido político se encuentra en cómo, por qué y de qué manera se desafía a las instituciones, al Estado y al *status quo* y qué implica que se haga de afuera hacia dentro. Existe una diferencia (artivista) en performar en la calle o dentro de un museo, por ejemplo⁵¹. La categoría: sentido político, se halla dentro de la dimensión artivismo (y activismo), y es fundamental al momento de visualizar la diferencia entre una performance artivista y una performance artística. El sentido político y uso del espacio público tiene una relación con el artivismo y las formas de construir la relación entre arte y política. En este sentido, se introduce un fragmento de cita de María, integrante de *Caída*:

Participar como de una mirada como más de lo artístico que aconteciera en la calle, que no fuera como esa cosa de lo artístico replegado a una institución o a puertas cerradas pero sí quizás después como que yo me daba cuenta que era, que tenía que ver más para

⁵¹ Performance de Abramovic en el Moma, 2010. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/la-artista-esta-presente>

mí la experiencia, tenía que ver más con una vivencia de ese acto, de esa performance para quienes la hacían y no tanto para el afuera, como que nada, son cosas, habíamos dialogado en algún momento pero que nada, yo creo que mucha gente no se daba cuenta de lo que estábamos haciendo ni de porque lo estábamos haciendo y creo que había una tensión ahí de alguna manera de como tipo transmitirlo o que llegue más sin perder como el nivel de, nada, como de los signos no lingüísticos, de los signos más artísticos o lo que fuera. (M. Marquez, comunicación personal, Montevideo, 28 noviembre de 2021)

En consonancia con los aportes teóricos de Delgado (2013), estas prácticas, consideradas aquí como artistas (*Caída y Diez*), pueden situarse dentro del arte público en tanto se despliegan en la calle y en las plazas, espacios donde el acontecimiento performático adquiere sentido. La siguiente cita de Viviana, integrante de *Caída*, evidencia lo que implica para la performer habitar el espacio público a través de la obra:

Lo que me hace estar ahí es lo que me mueve, es como una fuerza que me mueve y que no la puedo como negar y que además siento que es imposible no salir transformada de ahí, es imposible no salir transformada después de hacer una perfo porque todo ese proceso del antes, del durante, también ahí cuando estás con las compañeras, vistiéndote, maquillándote, repasando el texto, en caso de que tenga texto como en Diez de cada Diez se te vienen como muchas cosas a la cabeza y como quienes van a estar, quienes van a estar viendo, si está llena la plaza o el espacio que sea y si no, no hay nadie o sí, todas estas cosas que se ponen a jugar que no las sabes, porque no hay nada dicho antemano, hasta que vos estás ahí con tu cuerpo en ese espacio y pasan cosas. Pasan cosas porque hay gente que no te mira, hay gente llorando, hay gente sorprendida, son como en un segundo está pasando todo a la vez. Vos también que estás conectando con lo que estás diciendo y esa persona que está ahí que vos no sabes su historia tampoco, pero te está transmitiendo algo desde la mirada muy fuerte a veces. (V. García, comunicación personal, Montevideo, 11 de noviembre de 2021)

De alguna manera, el movimiento que se lleva a la calle activa la presencia de esos cuerpos que sienten cansancio y dolor, pero que al mismo tiempo, experimentan el poder de estar allí en acción. En la siguiente figura se observa una performance de *La Caída de las Campanas* frente al monumento de *El Gaucho*, en la Avenida 18 de Julio.

Figura 40

Performance La caída de las campanas realizada en frente al monumento de El Gaucho año 2016



Nota. Performance La caída de las campanas, 2016. Tomado de La Diaria, Coppola (2016).

Por otro lado, a continuación se presenta una performance realizada por el colectivo *Diez*, titulada *No matarás*, en la cual interrumpen por algunos minutos la circulación en la Avenida 18 de Julio sin previo aviso.

Figura 41

Performance de Diez de cada Diez en la calle 18 de julio en frente al Subte año 2018



Nota. Diez de cada diez, Performance “No matarás “. Tomado de Brecha, Allen (2018).

En el siguiente fragmento tomada de una nota de prensa realizada al colectivo, describen parte de la performance:

No Matarás fue presentada dentro del Ciclo anual de performances Clemente Padín, en el Subte municipal de Montevideo, y ahí lo que hicimos fue cortar durante catorce minutos, envueltas en las cintas que dicen «Pare» el tránsito. Íbamos minuto a minuto cortando la calle hasta llegar a catorce, porque la consigna era que cada catorce minutos una mujer denuncia una situación de violencia de género. (Semanario voces, 9 de marzo de 2021)

En esta acción, *Diez* performa mediante una intervención concreta que recurre al lenguaje y a recursos visuales y simbólicos dirigidos a un público amplio. En el siguiente fragmento de entrevista, Valeria comenta acerca de la performance representada en la Figura 41, *No matarás*:

Cuando hicimos eso la convocatoria fue derecho a fotógrafos porque pedimos un cordón de contención porque estábamos en 18 de julio y había que cortar 18 de julio entonces fue como que es esta performance una de las características de la performance, era una convocatoria cerrada a fotógrafos que sabíamos que podían llegar a ir y decirles "ustedes no pueden decir nada hasta el momento que..." Entonces claro, tuvimos fotos impresionantes, unos registros increíbles, más de diez fotógrafos importantes. El ómnibus tenía una cámara adelante, el auto que quería filtrarse le sacaron trescientas fotos, fue una seguridad que para nosotras eso pasara y lo que queríamos nosotras era generar una imagen.

De esta acción se desprende la relevancia del registro fotográfico como recurso, el cual comienza a adquirir una mayor centralidad a partir de este momento, aspecto que será analizado con mayor detalle más adelante.

En relación con los usos del espacio público, se identifican recorridos y puntos clave de intervención que adquieren, según el caso, una carga simbólica o una finalidad estratégica vinculada al tránsito y la visibilidad en la vía pública. Se observa, en primer lugar, una diferencia entre *Mujeres*, *Caída* y *Diez*. La primera intervención implica el corte de calles con autorización de la Intendencia, lo que supone una regulación y gestión institucional del espacio que los otros dos casos no realizan.

Tanto *Caída* como *Diez* ejecutan sus acciones de manera sorpresiva, sin previo aviso en los puntos elegidos, salvo en aquellas ocasiones en que las performances se desarrollan en fechas específicas, como el 8M o el 25N. En estos casos, las intervenciones se inscriben dentro de jornadas ya previstas, en las que existe una regulación institucional y una coordinación con las organizaciones involucradas en las movilizaciones.

Los recorridos principales identificados en *Mujeres* transcurren por la Avenida 18 de Julio, desde la Plaza Independencia hasta la Intendencia de Montevideo. Asimismo, la explanada de la Intendencia constituye otro punto clave de acción, donde el colectivo realiza "paradas" los primeros jueves de cada mes. Estas acciones consisten en situarse frente al edificio con pancartas dispuestas en dos o tres filas horizontales —según la cantidad de participantes— mirando hacia la Avenida 18 de Julio. Finalmente, cabe mencionar la performance realizada en el Palacio

Legislativo, analizada previamente, en la cual se movilizaron para exigir la aplicación de una ley vinculada a la problemática de la violencia de género⁵².

La elección del recorrido que realizan desde la Plaza Independencia se vincula con la intención de representar un cortejo fúnebre mediante el cual expresan un duelo público vestidas de luto. Las “paradas” constituyen acciones puntuales y recurrentes, sostenidas en el tiempo, orientadas a denunciar y visibilizar los femicidios. Si bien esta práctica no fue analizada en profundidad en el presente trabajo, se considera relevante mencionarla por tratarse de una modalidad más de protesta que el colectivo lleva a cabo de manera sostenida. La performance realizada por *Mujeres* en el Palacio Legislativo constituye un ejemplo paradigmático del uso de tácticas estéticas como práctica artística, rasgo también identificable en otras de sus acciones, como la exposición fotográfica *En tu piel*, organizada por el colectivo para el 8 de marzo de 2009, reinaugurada en 2017 e instalada en el MAM:

La muestra consta de 44 fotografías de gran tamaño, de mujeres destacadas del ámbito público nacional: ministras, legisladoras de todos los partidos, periodistas y actrices, que aceptaron posar maquilladas y ser fotografiadas para denunciar al flagelo de esta problemática que involucra a mujeres de todas las condiciones sociales, culturales y económicas. (MEC, 5 de diciembre, 2018)

⁵² Marta, integrante del colectivo *Mujeres*, se refirió a “Pensión al huérfano” en referencia a la aplicación de dicha ley. (comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre de 2021).

Figura 42

Muestra fotográfica “En tu piel” en el Mercado Agrícola de Montevideo (MAM), 2017



Nota. Fotografía de muestra fotográfica. Tomado de MEC (s.f).

El colectivo *Mujeres* sigue activo en el presente y, si bien las marchas multitudinarias se consideran sus acciones más características, han realizado diversos tipos de intervenciones en las que no solo se destacan las ya mencionadas, sino también otras, como la performance realizada junto a bailarinas del SODRE en 2024. Se observa cómo el colectivo ha ido incorporando progresivamente elementos artivistas en sus prácticas. En *Caída*, el uso del espacio público se caracteriza por la elección de puntos estratégicos de la ciudad que poseen una fuerte carga simbólica. Entre ellos se destacan la Plaza Independencia (próxima a Presidencia), la Suprema Corte de Justicia, la Explanada de la Universidad, el Monumento a Rivera en Tres Cruces, el Monumento al Gaucho (frente al MIDES), la Explanada del Palacio Legislativo, la Plaza Agraciada (Municipio C) y la Avenida 18 de Julio, escenario de las performances realizadas en el 8M y el 25N. *Diez*, si bien también interviene en espacios urbanos de alto valor simbólico asociados a instituciones, ha desarrollado performances en otros puntos de la ciudad caracterizados por una mayor circulación de público no previsto, lo que amplía el alcance de sus

acciones. Entre ellos se destacan la Plaza Independencia, la Plaza Cagancha (similar a *Caída*), el Palacio Legislativo, la Feria Tristán Narvaja, la Plaza Seregni y la Plaza Juan Pedro Fabini (del Entrevero). En la actualidad, el colectivo ha extendido sus intervenciones hacia nuevos escenarios, como el Parque Rodó —particularmente en horario nocturno— y el Jardín Botánico.

A partir de las descripciones anteriores, que permiten identificar tanto diferencias como convergencias entre los colectivos, se presentan a continuación los elementos específicos vinculados con los puntos de acción en la ciudad.

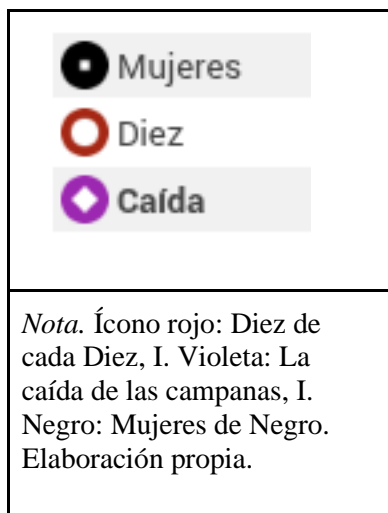
7.3 Cartografía de la performance en Montevideo

Como se ha mencionado, los puntos de acción en los que acontecen las performances y las intervenciones resultan altamente significativos en los tres casos analizados. Se observa que estos espacios no coinciden entre los colectivos, ya sea por la selección y ocupación de distintos lugares de la ciudad o por las particularidades en la forma en que se distribuyen y utilizan el espacio. Si bien pueden existir coincidencias puntuales dadas las dimensiones urbanas de Montevideo y su configuración territorial, las diferencias se manifiestan no solo en la localización específica, sino también en la disposición espacial y en el direccionamiento escénico adoptado por cada colectivo.

A continuación, en la Figura 43 se presentan los íconos que representan los “nodos de acción” (Lynch, 1960), los cuales se utilizan en la cartografía elaborada para cada uno de los casos analizados.

Figura 43

Íconos que representación de los casos



Por otro lado, en la Figura 44 se presenta un ejemplo correspondiente a la Plaza Independencia, punto en el que los tres colectivos han desarrollado acciones. No obstante, la diferencia radica, como se mencionó anteriormente, en la distribución espacial y en la dirección del desplazamiento. En este caso, se integra a *Mujeres* (círculos negros), quienes han tenido —y continúan teniendo— como punto de referencia la Plaza Independencia, desde donde se posicionan y llevan adelante la acción transitando por la Avenida 18 de Julio en dirección a la Intendencia de Montevideo.

Figura 44

Puntos de acción de Caída, Diez y Mujeres en la Plaza Independencia



Nota. Mapa de los puntos de acción de los tres casos, Plaza Independencia. Elaboración propia.

En la Figura 45 se observa una de las performances de *Caída* frente a la Suprema Corte de Justicia (Poder Judicial). En la cartografía, se representa una formación lineal (en filas) que refleja la intencionalidad de la acción en ese punto particular, concebido como un espacio de interpelación directa hacia la institución. Se aprecia al colectivo con la mirada dirigida hacia el edificio, manteniendo una postura firme y una disposición escénica horizontal. Cada integrante viste de blanco y sostiene una campana, elemento recurrente en sus acciones performáticas.

Figura 45

Performance La caída de las campanas posición inicial frente a la Suprema Corte de Justicia en la Plaza Libertad año 2018



Nota. Performance La caída de las Campanas en la Suprema Corte de Justicia, s/f . Tomado de MediaRed (2018).

Josefina, integrante de *Caída*, relata que los diferentes puntos en los que realizaron la performance corresponden, en su mayoría, a lugares vinculados con instituciones específicas. Sin embargo, también existieron excepciones asociadas a hechos particulares, como la Plaza Agraciada —aunque destaca la relevancia del Municipio— una de las acciones que menciona en la entrevista:

No siempre performábamos en el mismo lugar, performábamos en diferentes lugares, en el Poder Judicial ahí en Plaza Libertad, Plaza Independencia en un momento donde se hizo una concentración para pedir al Poder Ejecutivo que atendiera la emergencia de los feminicidios, se hizo en un barrio me acuerdo una vez que nos fuimos a performar a una plaza de la calle Agraciada allá donde está el centro comunal, el Municipio allá performamos también, como que performamos en diferentes lugares. Una vez tomamos la calle y performamos no me acuerdo si fue 8M o 25N, performamos en el medio de 18 a la altura del monumento de libertad, en Plaza Libertad de Cagancha o sea como que

íbamos cambiando la locación y eso me parece también interesante. Una vez lo hicimos en el Palacio Legislativo también, en la explanada del Palacio Legislativo también performamos. (J. González, comunicación personal, Montevideo, 4 de noviembre de 2021)

A continuación, en la Figura 46 se presenta una cartografía que muestra algunos de los puntos en los que han intervenido las performances *Caída* y *Diez*. La representación cartográfica evidencia, por un lado, la distribución de *Caída* en la Suprema Corte de Justicia (rombos violetas), donde las performers se posicionan de forma lineal, con la mirada fija hacia la puerta de la institución. Por otro lado, se observa la ubicación de *Diez* en la Plaza Cagancha (círculos rojos), con una disposición no lineal. En este caso, *Diez* performa en la misma plaza donde se encuentra la Suprema Corte de Justicia, aunque su posicionamiento difiere: las integrantes se distribuyen por todo el espacio buscando la interacción con los transeúntes, y no con la institución, como ocurre en el caso de *Caída*.

Figura 46

Ubicación de las performances de Diez de cada Diez y La caída de las campanas en Plaza Cagancha



Los nodos de acción en la ciudad, en los tres casos analizados, son inherentes a las propias dinámicas de intervención, y cada colectivo enfatiza distintos aspectos según la dirección de su mensaje. En *Mujeres*, la fortaleza radica en su capacidad de convocatoria y en las repercusiones mediáticas que genera. En *Diez*, el eje se encuentra en los espacios de acción y en la interacción con el entorno inmediato. Finalmente, *Caída* centra su foco en el vínculo con las instituciones y el Estado, configurando su práctica en torno al diálogo crítico que establece con estos actores a través de la obra performática.

Es relevante destacar —y se profundizará en ello a continuación— que los tres casos producen imagen *post performance*, ya sea mediante los medios de comunicación, la prensa o las redes sociales, o bien, como en el caso de *Caída*, a través de la producción de un documental. Se observa que el registro adquiere un papel central en la configuración y proyección de estas prácticas activistas (*Mujeres*) y artivistas (*Caída* y *Diez*). De este modo, resulta pertinente interrogarse acerca de la función que cumple el registro en cada colectivo, así como sobre la forma en que el espacio físico intervenido de la ciudad interactúa con su reproducción y circulación en el espacio virtual de las redes.

7.4 Redes, medios y documental. Importancia del registro como transmisor

Como plantea Taylor (2015), la performance posee la potencialidad de transmitir conocimiento y memoria social. El sentido político de estas prácticas radica en su capacidad de interpelar, y para ello —según la autora— es necesario considerar dos sistemas complementarios: el *archivo* y el *repertorio*. Esta dualidad refiere a que la performance tiene la potencia de irrumpir y desvanecerse, pero, al mismo tiempo, perdura en el tiempo al transferir valores, experiencias e identidades. El repertorio se vincula con la dimensión efímera y vivencial del acontecimiento performático, mientras que el archivo corresponde a su persistencia material y documental. Ambos sistemas se hallan en relación directa con las prácticas artivistas, que no podrían sostenerse sin la coexistencia del archivo y el repertorio.

En el caso de *Mujeres*, esta perspectiva también resulta aplicable, dado que, aunque no se inscriben plenamente en el universo artivista, recurren a tácticas estéticas mediante marchas y performances, lo que permite analizarlas desde el enfoque propuesto por Taylor. En este marco, el registro adquiere una funcionalidad política central; no obstante, es el archivo el que se

considera un componente fundamental, en tanto puede afirmarse también que: el archivo es político.

Para abordar la noción de arte políticamente comprometido, Groys (2016) plantea que este debe poseer la capacidad de movilizar a las masas y, potencialmente, de transformar el mundo. En relación con las prácticas analizadas, resulta pertinente cuestionarse si estas performances tienen efectivamente ese poder o si buscan producir un cambio estructural. En caso de que la intención radique en transformar el *status quo*, sería necesario identificar dónde se aloja dicha potencialidad: quizás no tanto en la acción performática en sí, sino en el poder de sus registros, archivos y documentos, los cuales amplifican su alcance mediante su circulación en redes sociales y medios de comunicación.

En este sentido, cabe interrogarse si el canal de comunicación y la transmisión del mensaje político se producen principalmente a través de la performance o, más bien, mediante su posterior difusión. Esta reflexión remite a un nivel macro, vinculado con la posibilidad de generar transformaciones colectivas. La performance, por sí sola, puede poseer una potencia transformadora, aunque probablemente actúe en un plano comunitario o íntimo, restringido a círculos reducidos. En cambio, cuando se articula con tácticas artivistas y con estrategias de mediación, divulgación y difusión, la performance puede expandir su radio de acción, adquiriendo un potencial de transformación política y social más amplio.

7.5 Análisis del archivo fotográfico y audiovisual. Reproducción de la imagen

A continuación, se analizará el archivo fotográfico y audiovisual producido por los colectivos, considerando la manera en que estos registros contribuyen a la reproducción y circulación de la imagen.

El registro y el archivo poseen la potencialidad de trascender los espacios físicos fijos, aspecto que adquirió especial relevancia durante la emergencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19, cuando la comunicación virtual se volvió central. El período iniciado en marzo de 2020 en Uruguay generó una reflexión necesaria e inevitable sobre los espacios de interacción y las preguntas en torno a los ritmos, el alcance y la noción de lo público. Como plantea Vidal (2020), estas acciones interpelan un nuevo tipo de subjetividad que trasciende el espacio físico y, mediante diversos medios, circula de manera asincrónica en el tiempo y el

espacio. En este sentido, la utilización del registro fotográfico resulta fundamental para estas prácticas, dado que “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1980, p. 29).

A continuación, se presenta un análisis de cada caso a partir de los distintos medios y recursos empleados para difundir, divulgar y transmitir el trabajo activista realizado. Asimismo, se procurará identificar los elementos artivistas que permiten su categorización, considerando las herramientas estéticas y artísticas que las caracterizan. El colectivo *Mujeres* se distingue por una presencia más significativa en los medios de comunicación tradicionales, como la prensa escrita, la radio y los programas televisivos. En relación con esto, Marta relata una de sus experiencias en radio:

Sí, bueno en el 2009 tuvimos el programa en tu piel donde nos invitó Javier Cáceres que tenía un programa junto con otra locutora en el Puente FM, invitó a Jenny y fue Jenny y yo. Nosotras dos no sabíamos nada de conducción de radio de nada y Jenny sí tenía experiencia de un mes de España, que en ese momento era la presidenta del colectivo y allí empezamos con un espacio que fue de 15 minutos y que cuando quisimos acordar pasó el tiempo y nosotras veíamos que teníamos cada vez más, más tiempo. (M. Soto, comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre de 2021)

La aparición en los medios de comunicación constituye una de las principales fortalezas del colectivo en la difusión de sus convocatorias y en la visibilización de sus acciones. En una entrevista concedida a TV Ciudad, representantes de *Mujeres* utilizan este espacio como medio de convocatoria, invitando a la población a participar y explicando que su propuesta se define por una “lucha afectiva” en la que se simula un funeral⁵³. Asimismo, señalan que, “en Oriente el luto es de blanco, pero invitamos a este color porque es una característica de Mujeres de Negro”. En dicha entrevista también anuncian que el 25 de noviembre de 2024 realizarán una intervención artística en el marco de la marcha titulada *19580* (en referencia a la ley)⁵⁴. Una de las integrantes del colectivo expresa al respecto:

Es afectivo lo que nos sostiene y nos une. Nos sentimos unidad en la conciencia crítica, en la furia, pero también en la calma que nos tenemos que articular y comunicar mejor para poder comunicar hacia afuera lo que tenemos todavía que debatir y entender y construir cada día juntas. (nota de prensa, 25 de noviembre 2024, tv ciudad)

⁵³ Nota de prensa del colectivo Mujeres con TV Ciudad. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=lyLf0TmgdUs>

⁵⁴ Ley 19580. Tomado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19580-2017>

A continuación, se presentan figuras que refieren a registros de la performance titulada *19580* (en alusión a la ley mencionada anteriormente), en las cuales puede observarse cómo el colectivo continúa incorporando propuestas artísticas en sus convocatorias⁵⁵.

Figura 47

Performance 19580, performance realizada por bailarinas del Sodre al final de marcha de Mujeres de Negro 2024, Intendencia de Montevideo

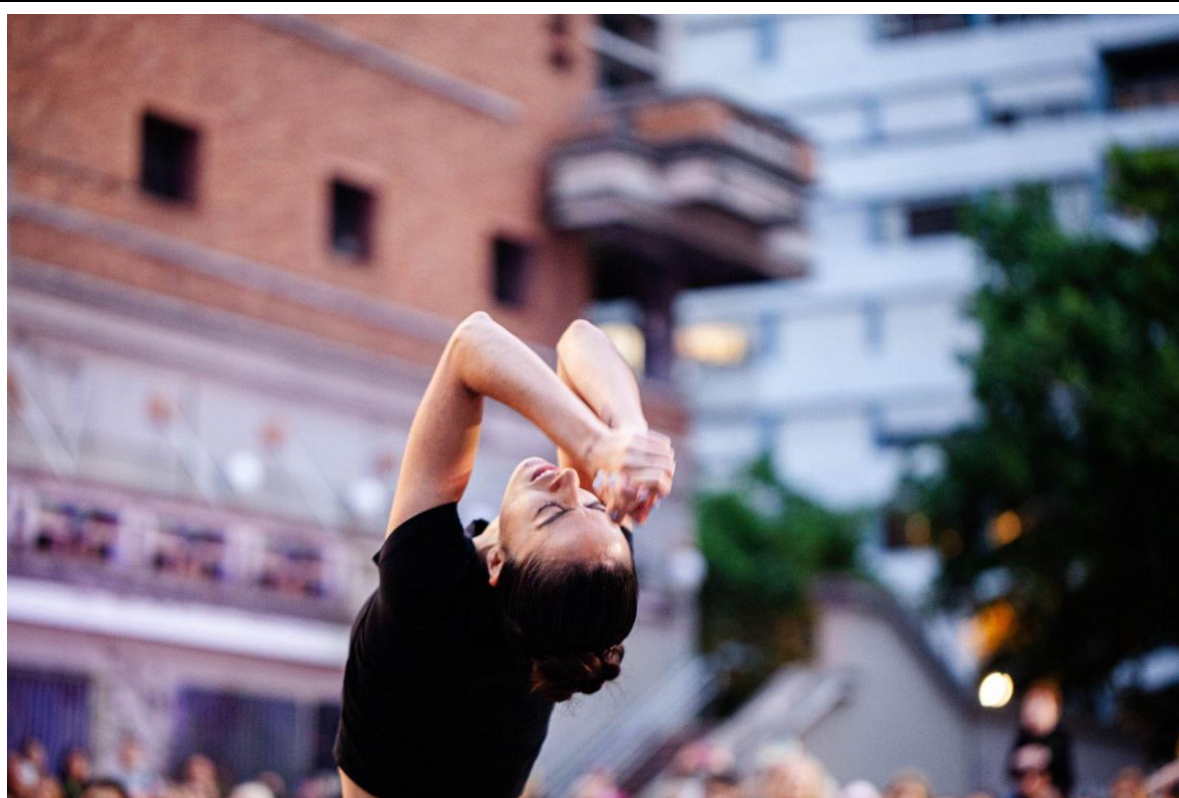


Nota. Bailarinas del Sodre, en la marcha de *Mujeres de Negro*, 25 de noviembre 2024. Fotografía de Tali Tretiak Otero

⁵⁵ Performance 19580, director: Luiz Santiago. Ver: (minuto 1:47). Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=JjidthM9Z8Q>

Figura 48

Performance 19580, performance realizada por bailarinas del Sodre al final de marcha de Mujeres año 2024, Intendencia de Montevideo



Nota. Bailarinas del Sodre, en la marcha de *Mujeres de Negro*, 25 de noviembre 2024. Fotografía de Tali Tretiak Otero

Respecto a *Caída* y el registro como recurso, se observa que el colectivo ha concentrado una importante fuerza en el desarrollo de un documental elaborado a lo largo de un extenso período desde sus inicios, aspecto mencionado tanto en las entrevistas como en los medios de comunicación que describen la obra. Asimismo, han utilizado la red social Facebook no solo como medio de registro posterior de la performance, sino también como herramienta de convocatoria ante la ocurrencia de un femicidio. La presencia en los medios de comunicación ha cumplido un papel relevante en la difusión y el reconocimiento público de la obra. En la Figura 49 se presenta un registro de una entrevista televisiva en la que dos integrantes explican el proyecto de *Caída*, haciendo énfasis en la dimensión denunciativa y en el sentido de la acción,

dado que la performance, por su propia naturaleza, no puede ser plenamente trasladada al relato o al discurso verbal: la performance acontece únicamente en el presente.

Figura 49

Registro fotográfico de nota periodística realizada a integrantes de La caída de las campanas



La performance *Caída* funciona como obra artística. Como se observa en la Figura 49, Gabriela Pintado (productora de teatro) y Hekatherina Delgado (creadora y performer) expresan lo siguiente:

"Pueden no querer vernos, pero no pueden no escucharnos", indicó Delgado. Según contaron, en este proceso de salida a las calles han recibido muchos comentarios positivos pero también mucha violencia. (El observador, 4 de febrero de 2016)

Es fundamental el hecho de que las principales referentes de la *Caída* se presenten en un canal de televisión difundiendo y contando sobre su obra, por lo que también marca una diferencia en el hecho de considerar la performance como algo sorprendente, sin previo aviso. En el caso de la caída este elemento no está presente sino por el contrario, la difusión y la puesta en conocimiento de la performance hace que la búsqueda se sitúe de otro modo. Sin embargo, esto no implica necesariamente que en todas las ocasiones haya ocurrido de este modo ni que no existieran intervenciones realizadas sin aviso previo.

Por otro lado, el siguiente fragmento proveniente de una observación realizada durante una performance del colectivo *Diez* tiene como objetivo describir el contexto y las dinámicas que se producen en el entorno en relación con el registro de la acción:

Unos tres o cuatro (o cinco) fotógrafos la persiguen en todo momento sacando muchas fotos. Algunos pueden que no sean fotógrafos profesionales, entonces es difícil determinar el número, pero podrían ser más de cuatro que están sacando fotos con cámaras y no con celulares. Transeúntes hay muy pocos. Luego algunas personas que están alrededor de la performance, pero muy pocas, pero atentos⁵⁶.

A su vez, en relación con la performance realizada en el subte (ver Figura 41), se observa el énfasis y la relevancia que adquiere la imagen para el colectivo, según lo expresado por Valeria:

A partir de ahí es una performance que convoca fotógrafos, sin que eso sea parte de la performance, esa vez fue parte, fue llamar por privado y decíamos mirá, vamos a hacer una acción, porque no se podía anunciar la acción que íbamos a hacer entonces. Ahora no, sin embargo, van fotógrafos ese es el tema y nosotras también tenemos un modo que siempre publicamos las imágenes y que creo que es una mezcla de eso que te estoy diciendo y por otro lado que también estamos en un momento de la imagen, donde lo que va, lo que está flotando por ahí es la imagen. (V. Piriz, comunicación personal, Montevideo 4 de diciembre de 2020)

En cada caso se observa que es posible caracterizar a los colectivos por su vinculación con distintos medios de comunicación. *Caída*, desde sus inicios, plantea el documental y el ensayo audiovisual como parte constitutiva de la obra. Por su parte, *Diez* trabaja específicamente el rol de la fotografía en sus apariciones, mientras que *Mujeres* se ha centrado, en general, en los medios de comunicación tradicionales, aunque en los últimos años ha incorporado el uso de redes sociales. En síntesis, los tres casos transitan diversos espacios y redes de difusión.

La potencialidad que ofrece internet para el activismo es innegable, especialmente evidenciada durante el contexto de la pandemia, cuando constituyó casi la única vía posible de encuentro colectivo. No obstante, es necesario subrayar que siempre existe una “relación asimétrica entre la mirada del productor de arte y la mirada del espectador” (Groys, 2016, p. 29). El arte en vivo de la performance delimita una cercanía propia del encuentro sincrónico, donde los cuerpos y las emociones coexisten en el mismo espacio-tiempo; sin embargo, dicha proximidad no elimina la asimetría inherente a las miradas, condicionadas por las estructuras sociales y las diferencias subjetivas de quienes las portan. En coherencia con los planteos de Groys (2016), es posible afirmar que:

⁵⁶ Extraído de notas de campo: observación de Diez de cada diez, 25 de noviembre de 2020

Lo único que permanece es la documentación: un catálogo, un film o un sitio web. Pero lo que esos registros no ofrecen es necesariamente inconmensurable con nuestra propia experiencia, porque nuestra perspectiva, nuestra mirada, es asimétrica respecto a la mirada de una cámara, y estas perspectivas no coinciden, del mismo modo en que no lo harían si se grabará una ópera o un ballet. (p. 30)

Existe una indudable potencialidad en la acción concreta de la performance, en un momento dado, pero a su vez, es innegable también la potencialidad del registro, no solo para expandir el hecho de la acción sino para producir documentación, producir archivo, que no es otra cosa también que construir memoria. Como plantea Groys (2016):

Esto significa que Internet nos permite un acceso mucho más fácil a la documentación de eventos de arte previos que cualquier otro tipo de archivo. Cada acontecimiento estético imita la futura muerte y desaparición del orden de la vida contemporánea. (p. 15)

No se trata únicamente de tácticas estéticas, sino de la presencia de un componente emocional y político orientado a enunciar y transformar una realidad social desigual, proceso que se posibilita a través del arte como canal alternativo de comunicación y acción. En este marco, *Mujeres* no puede considerarse solo un colectivo activista, ya que incorpora tácticas estéticas y recursos provenientes del arte en diversas ocasiones. La temática que las convoca no puede desvincularse de las emociones que la atraviesan, las cuales deben mantenerse latentes y encontrar modos de interpelar las narrativas superficiales que se construyen en torno a la violencia de género, con el fin de cuestionar y desestabilizar las condiciones que sostienen dicha desigualdad.

En conclusión, *Caída y Diez* se originan en el ámbito artístico con intereses políticos y sociales, explorando el lenguaje de la performance en el terreno del activismo. Indagar en el arte implica la necesidad de explorar otros lenguajes posibles, generando diversas formas de transmitir y construir conocimiento. El activismo pone el cuerpo en acción, y la performance opera como una herramienta que posibilita esa acción, transformando las formas de materializar el cuerpo como canal de comunicación.

Conclusiones

A partir del recorrido analítico realizado, se concluye que las prácticas performáticas constituyen acciones políticas que, mediante procesos de creación colectiva, logran articular el arte y la protesta social en el contexto uruguayo contemporáneo. Estas prácticas expresan, en clave de duelo público, el dolor derivado de la violencia de género y evidencian la potencia del arte performático como medio de denuncia y visibilización. De este modo, se reconoce que la relación entre arte y política no solo se manifiesta en la representación simbólica del conflicto, sino también en la capacidad de estas acciones de generar espacios de encuentro, reflexión y memoria colectiva. Observar estas manifestaciones desde su dimensión performática y artística permite comprender el diálogo entre el arte y la cultura visual como formas alternativas de expresión y comunicación política. Se evidencia que el uso del lenguaje artístico aparece incluso en experiencias cuyo origen no es necesariamente artístico, lo que plantea la necesidad de recurrir a otros modos discursivos y de representación vinculados con la sensibilidad y la emocionalidad. En este sentido, la potencialidad del arte radica en ofrecer mecanismos distintos a los hegemónicos para la transmisión de ideas y la construcción de memoria, justicia e igualdad. Así, el poder de enunciación presente en las acciones performáticas posibilita formas de comprensión y sensibilización que permiten dimensionar la experiencia de la violencia física y simbólica desde un registro estético y afectivo

Sobre el duelo público

En el contexto del duelo, se configura una comunidad que, al compartir la experiencia de la pérdida, adquiere una dimensión política. El concepto de comunidad, tanto desde la perspectiva de Butler como desde la de Diéguez, permite comprender que en la instalación del duelo público se nombra y se llora a los desaparecidos en la *Marcha del Silencio (Mdels)*, y los femicidios en *Mujeres de Negro (Mujeres)*. En esta comunidad política —o *communitas*, en los términos de Diéguez— se corporiza el derecho al duelo público, donde el dolor y el desconsuelo individual se tornan compartidos. Al mismo tiempo, este espacio posibilita la realización de un trabajo de duelo sostenido e incierto en el tiempo, como se observa en los casos de *Mdels* y *Mujeres*. En ambos, se identifica una construcción de sentido político en torno al duelo que articula memoria, afecto y resistencia.

Otro aspecto relevante en relación con estos dos casos refiere al uso de las fotografías de identificación como material de evocación. Este poder evocador permite considerar las imágenes como signos que remiten a un significado específico y excluyen otros posibles. A su vez, las fotografías pueden comprenderse como archivos personales (Moreno, 2019) orientados a conservar el pasado gracias a su potencial constructivo de memoria. El duelo público, entendido como un duelo sostenido e incierto en el tiempo, adquiere sentido precisamente en la capacidad de la sociedad para construir memoria colectiva. En este marco, la performance revela su potencialidad para evocar formas de lenguaje propias del ritual, posibilitando la orquestación de un duelo público que interrumpe el lenguaje cotidiano e invita a sentir. Se configura así una convocatoria sensorial y reflexiva, necesaria y distintiva de la condición humana y de su dimensión social.

Desde la performance es posible evocar la potencialidad del silencio, en tanto el duelo público se expande mediante el intercambio de signos compartidos. Este duelo persiste en la memoria colectiva por la potencia performática de comunicar a través de las emociones; en dichas emociones se hallan los signos que caracterizan a la *MdelS* y a *Mujeres*. El uso del silencio constituye un elemento central para comprender la muerte desde lo simbólico y, a su vez, resulta clave para analizar cómo se enfrenta el repudio del silencio a través de la acción. En este sentido, el silencio performático es acción: representa lo opuesto a la pasividad. El silencio, en este contexto, activa significados contrarios a la negación y a la indiferencia. Se advierte una relación dialógica entre el silencio y el cuerpo que configura un lenguaje alternativo a través de la performance, entendida como un canal de transmisión de sentido donde el sufrimiento adquiere significado en tanto memoria compartida. En las prácticas performáticas analizadas se evidencia que el sentido emerge desde la acción corporal, donde el cuerpo activo opera como medio para desplegar la potencialidad constructiva de significado propia de la performance.

En este sentido, y en consonancia con la perspectiva de Taylor (2015), se afirma que la performance constituye una herramienta de transmisión de conocimiento que posibilita la construcción de memoria. Tanto la *MdelS* como *Mujeres* condensan un duelo público en el cual, siguiendo los aportes de Butler y Diéguez, se configura una comunidad política indispensable para la supervivencia social y humana. A partir de esta comparación, es posible establecer una diferencia con las performances *La caída de las campanas (Caída)* y *Diez de cada Diez (Diez)*, dado que en estas últimas no se evidencia la conformación de una comunidad política en los términos de un ritual público sostenido en el tiempo. En el caso de *Mujeres*, se observa la elección

del cuerpo como instrumento y de la calle como espacio —quizás el único— de acción, en una búsqueda constante, no siempre consciente ni explícita, por recodificar los códigos discursivos dominantes y transformarlos. Esta resignificación de los modos de enunciación también se manifiesta en las performances de *Caída* y *Diez*, donde el cuerpo y el espacio urbano operan como ejes de producción simbólica y política.

Otro hallazgo relevante a partir del análisis de los tres casos es que, además de reclamar justicia por los femicidios presentes que aún no han recibido la respuesta judicial correspondiente, también se reclama justicia por los femicidios futuros, aquellos que todavía no han ocurrido pero que se reconocen como posibles dentro de una estructura social desigual. En este reclamo se manifiesta una lucha profunda y estructural, sostenida por el deseo de una transformación del sistema. El cuerpo emerge como un elemento constitutivo del duelo público y mantiene un diálogo constante con las emociones, de modo que ambos resultan inseparables. Las emociones, como el dolor y el desconsuelo, son categorías inherentes al duelo, al igual que la corporalidad que las materializa. El duelo público genera un impacto emocional que lo convierte en un llamado a la acción, reforzando la denuncia social y política de los femicidios en Uruguay. Asimismo, se identifica una relación de interdependencia entre el duelo público y el trabajo colectivo, dado que no pueden existir de manera separada. En este sentido, se establece una distinción entre el duelo privado y el duelo social: mientras el primero se circunscribe a la esfera individual, el segundo se proyecta hacia el espacio público mediante el uso de tácticas artísticas que, desde su potencialidad estética, permiten posicionarse política y socialmente. De esta manera, el dolor y el desconsuelo se transforman en un duelo público que busca visibilizar y denunciar la violencia de género y los femicidios.

Sobre la Performance cómo forma de acción política

En los tres casos se evidencia un objetivo político y estético orientado a ocupar el espacio público para interpelar las emociones, buscando la movilización sensible de la conciencia que derive en una reflexión interna y posterior interpretación. Existe el deseo de procesar esa movilización de lo sensible hacia un nuevo sentido en donde la experiencia estética funciona como canal para generar una reflexión que procure interpretar la política sin deshumanizarla. En este marco, puede entenderse la aspiración de suscitar sensibilidad como una alternativa posible para configurar una comunidad política concebida como condición necesaria para la subsistencia en sociedad.

Otro hallazgo relevante es el uso del cuerpo en la performance como medio de materialización de la unión y la conexión entre quienes participan, tanto desde la creación colectiva como desde la acción compartida. Esta dinámica potencia la energía y las fuerzas que se despliegan en la práctica concreta. En *Caída*, la performance incorpora una dimensión adicional que intensifica la capacidad de provocar emociones: el sonido. Este configura un entramado de signos que otorgan sentido a la acción desde lo sonoro, sin precisar de la narración ni de la palabra hablada. Cuerpo y sonido se articulan e interpretan como canales para procesar y exteriorizar el dolor compartido por las performers.

En los tres casos analizados, la performance permite comprender la acción política y social como un simulacro en la cual poner cuerpo actúa como acto de sacrificio. Es decir, arriesgar los cuerpos en la calle, desde el peligro y por el peligro implica una entrega total, un sacrificio en el sentido de renunciar a la seguridad de sus cuerpos en función de un propósito colectivo orientado a la búsqueda de justicia social.

Se observa en *Mujeres* una potencia significativa en la resignificación que emerge de la representación de la acción trasladada al espacio público. Se advierte un impulso transformador del imaginario social que tradicionalmente asocia a la mujer con el lamento solitario y privado, para convertirlo en una forma activa de lucha colectiva desde lo emocional, posibilitada por la acción performática. Esta articulación entre lo emocional y lo político permite afirmar que las emociones constituyen, en sí mismas, una dimensión política.

Otro hallazgo relevante es el significado que adquieren los colores en la búsqueda estética de las acciones analizadas. En *Mujeres*, el uso del color negro constituye una propuesta estética que resignifica la representación del duelo público a través de la acción performática. Esta resignificación radica en la transformación del duelo tradicionalmente concebido como una experiencia íntima, individual y circunscripta a momentos específicos, hacia una práctica colectiva y pública. De este modo, las participantes se apropian de un signo culturalmente asociado al dolor y lo convierten en un gesto político que produce un nuevo significado simbólico.

Los tres colores analizados poseen una profunda carga simbólica derivada de los significados que históricamente se les han atribuido, en estrecha relación con los roles asignados a la mujer por la sociedad patriarcal. En *Caída*, el color blanco remite a la figura de la virgen, sentido que se busca reinterpretar en clave crítica hacia la institución eclesiástica. En *Diez*, el color rojo se vincula con la noción de impureza femenina, mientras que en *Mujeres* el color negro

se asocia con la figura de la viuda. Tres colores, tres roles, históricamente impuestos como imperativos sociales, son reapropiados y resignificados. La decisión de trasladar esta simbólica apropiación cromática al espacio público, con la intención de transmitir un mensaje específico, evidencia la existencia de una táctica estética y política conscientemente.

Sobre la relación entre arte y política

De los tres casos analizados, *Caída* y *Diez* pueden inscribirse dentro de la órbita del artivismo, dado que la dimensión estética constituye en ellos un componente central e intencionalmente elaborado. En cambio, en *Mujeres* no se identifica una búsqueda explícita de la estética como canal principal de sus acciones, aunque esta dimensión se hace presente de manera significativa. En conjunto, los tres casos coinciden en un punto fundamental: la relevancia radica en la forma en que configuran lo político a través del acto performático.

En el artivismo se reconoce una búsqueda estética orientada a generar conexiones sensibles y emocionales que incidan en el pensamiento y en la construcción ideológica frente a la realidad. Su propósito consiste en movilizar la conciencia mediante el diálogo entre lo estético y lo político, de modo que el sentido político de las acciones artivistas se encuentra intrínsecamente vinculado con las emociones. En este marco, ambas dimensiones —la política y la emocional— resultan inseparables, ya que una no puede existir plenamente sin la otra.

Los tres casos analizados no solo permiten explorar diversas sensibilidades y emociones a través de un lenguaje alternativo, sino que también posibilitan la integración y activación de distintos espacios de militancia. El factor estético, además de constituir un componente central de la creación colectiva vinculada con la performance como táctica, opera como un medio de articulación entre la acción social y el sentido político, dando lugar a prácticas artivistas. La potencialidad del artivismo reside no solo en su capacidad de creación artística y expresiva, sino también en su dimensión relacional, donde los datos, los materiales y las experiencias se entrecruzan para generar procesos de interacción y transformación social.

Por otro lado, se identifica en el uso del espacio público una intencionalidad material estrechamente vinculada con una finalidad política. En el artivismo, el espacio público se concibe como un ámbito de acontecimiento, donde la acción adquiere valor por su capacidad de irrupción simbólica, independientemente de la disponibilidad de financiamiento o de recursos económicos.

Lo que se busca, a través de la acción, es la producción de sentido en el propio espacio, aun cuando esta experiencia conlleve una afectación emocional para quienes participan.

Otro hallazgo relevante es la relación intrínseca entre la calle y las performances observadas, ya que ambas dimensiones se configuran de manera interdependiente: no pueden existir una sin la otra. Su sentido se define precisamente por el hecho de acontecer en el espacio público. Resulta pertinente destacar que *Mujeres*, *Caída* y *Diez* no coinciden en los puntos específicos de acción ni en la disposición espacial dentro de la ciudad. Estas diferencias responden tanto a la distribución escénica como al direccionamiento simbólico de las acciones, por ejemplo, el lugar hacia donde se orienta la mirada o la disposición corporal en relación con el entorno.

Dichas decisiones espaciales están vinculadas con el tipo de acción y con el intercambio simbólico que cada colectivo busca generar en el espacio público. En *Mujeres*, el foco se sitúa en el poder de convocatoria y en las repercusiones mediáticas de la acción. En *Caída*, la mirada se dirige hacia las instituciones y el Estado, destacando la interacción simbólica que se produce en ese vínculo, con el objetivo de incluir o interpelar a las personas que presencian la performance. En *Diez*, la fortaleza radica en la relación directa con el entorno y en la interacción inmediata con los transeúntes, así como en las reacciones posteriores derivadas de los registros audiovisuales de la acción.

Se identifica que el registro cumple una función que amplifica el sentido político de este tipo de performance, especialmente en aquellos casos en los que la convocatoria no alcanza una dimensión multitudinaria. El registro posibilita la producción de documentación y de archivo, lo cual implica, en última instancia, la construcción de memoria. En este marco, el archivo adquiere un carácter fundamental como dispositivo de transmisión de memoria y, al mismo tiempo, como acto político en sí mismo, en tanto permite reflexionar sobre la dimensión política de su propia existencia y circulación.

Los aspectos vinculados con el registro y el archivo abren la posibilidad de interrogarse sobre la potencialidad de estas performances, la cual difiere de la que adquieren cuando son mediadas por el archivo o difundidas a través de redes sociales y medios de comunicación, en comparación con la experiencia *in situ*. En este sentido, emerge la pregunta acerca de la capacidad de este tipo de acciones para generar un impacto en la sociedad y propiciar una transformación política y social, tanto con la presencia del registro como en su ausencia.

El archivo tiene la posibilidad y el potencial de atravesar los espacios físicos, condición que resultó fundamental durante el contexto de emergencia sanitaria provocado por la pandemia de COVID-19 (2020-2021), a través de la comunicación virtual. En los tres casos analizados, se observa el uso estratégico de distintos espacios y redes de difusión, donde internet desempeña un papel central en la expansión y persistencia de estas prácticas artivistas y activistas.

Finalmente, esta investigación resultó fundamental para consolidar un enfoque analítico que articula elementos provenientes tanto de la sociología como del arte, abriendo múltiples proyecciones hacia futuras líneas de estudio. Un aspecto destacable es la cronología observada en las manifestaciones públicas, en la que se evidencia un tránsito desde las formas tradicionales de activismo político hacia expresiones de artivismo en las protestas contra la violencia de género. Se advierte un incremento de colectivos que conciben la protesta desde la dimensión estética en Uruguay, no como un elemento secundario ni como una característica atribuida por el observador, tal como puede apreciarse en los casos de *Mujeres* o de la *Marcha del Silencio*. Esta transformación implica que la dimensión visual, la estética y el uso del cuerpo adquieren un papel central en las manifestaciones contemporáneas.

En esta línea, el presente trabajo —*Duelo público a través de la performance en Uruguay: del activismo al artivismo*— sienta algunas bases para continuar profundizando en la relación entre arte, política y acción colectiva, con el propósito de seguir indagando en la potencia del artivismo como forma de intervención social.

Referencias

Abuelas de Plaza de Mayo. (s.f.). *Las Abuelas*. Abuelas de Plaza de Mayo.

<https://www.abuelas.org.ar/las-abuelas>

Allen, S. (2018). *Performance “No matarás”, por Diez de cada Diez*. [Fotografía]. Brecha.

<https://brecha.com.uy/el-impulso-sin-freno/>

Alzogaray, M. (2016). *Colectivo Mujeres de Negro: Una aproximación a las líneas de intervención en casos de violencia doméstica*. FCS, Universidad de la República.

Ambroggi, A. (2018). *Diez de cada Diez 2015 - 2018 - 8 de Marzo Día Internacional de la Mujer*. [Fotografía]. Facebook.

<https://www.facebook.com/cooltivartecom/photos/a.1636867956360111/1636879946358>

[912](#)

Arendt, H. (2009 [original de 1958]). *La condición humana*. Ediciones Paidós.

Barrán, J.P (2023) [original de 1989-1990]). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental.

Barthes, R. (2016) [original 1980]. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación.

Battiste, D. (2021). *Los desaparecidos durante la dictadura militar son reconocidos este jueves en la avenida 18 de julio*. [Fotografía]. El Observador.

<https://www.observador.com.uy/nota/conoce-las-opciones-para-participar-o-seguir-la-marcha-del-silencio--2021520121513>

Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: La sociología no basta*. Siglo XXI Editores.

- Becker, H. (1982). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*.
- Bonjour, M. (2018). *Caída de las campanas en la Suprema Corte de Justicia*. [Fotografía]. El País. <https://www.elpais.com.uy/informacion/la-caida-de-las-campanas-intervino-la-scj-en-reclamo-de-justicia-para-las-mujeres>
- Butler, J. (2002 [original de 1993]). *Cuerpos que importan*. Ediciones Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Ediciones Paidós,
- Butler, J.(2019). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2019). En V. C. Fernández. *Vidas en lucha*. Katz.
- Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2022). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, Ediciones Taurus.
- La caída de las campanas. (2019, 14 de enero). [Publicación en Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/CAMPANASUY>
- Calvelo, J. (2010). *Performance del colectivo mujeres de negro, ayer en el Palacio Legislativo*. [Fotografía]. La Diaria. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/11/seguimos-en-falta/>
- Carvajal, F. [et al.] (2021). *Incitaciones transfeministas*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Celaya, N. (2012). *Marcha convocada por Mujeres de Negro en el Día Internacional de Lucha contra la Violencia hacia las Mujeres, en la avenida 18 de Julio*. [Fotografía]. La diaria. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2012/11/asunto-nuestro/>
- Celaya, N (2015). *Marcha del Silencio de 2014*. [Fotografía]. La diaria. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/5/parte-del-presente/>

- Colectivo Catalejo (2022, mayo 21). 27a Marcha del Silencio – 2022. [Video]. YouTube. 27^a Marcha del Silencio - 2022 - YouTube
- Coppola, L. (2016). *La Caída de las Campanas*. [Fotografía]. Montevideo Portal. <https://www.montevideo.com.uy/Salud/Intervencion-urbana-en-playa-Ramirez-ante-caso-de-violencia-domestica-en-Punta-Espinillo-uc300020#>
- Coppola, L. (s. f.). *La caída de las campanas* [Fotografía]. La Diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/11/caer-para-levantarse/>
- Dansilio, F. (2013). *El teatro argentino posdictadura: propuestas para la sistematización de un campo de transformación. Una revisión de la Latin American Theater Review (1984-2003)*. En Gustavo Remedi, (coord.). Horizontes y trayectorias críticas: los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos. Ediciones Universitarias, 2015.
- Delgado, M. (1999). *Animal público*, Editorial Anagrama.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las “luchas sociales en contextos urbanos”. *Cuadernos-e del Instituto Catalán de Antropología*, no. 18 (2), pp. 68-80, <https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290>
- Delgado, H. (2020). *Aproximación a la política de las prácticas artísticas en el espacio público. Reflexiones a partir de la indagación filosófico- política y artística*. En Guigou, N. [et.al.]. *Representación, espectacularización y poder. Viejos y nuevos escenarios*. (pp.175-184) Ediciones UNGS.
- De Certeau, M. (2000) [original 1990]. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer. Cultura Libre*.
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Artea. <https://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales->

[practicas-artisticas-y-socioesteticas/](#)

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.

Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA / Escénicas.

Diez de cada Diez (2020, 12 de abril). *NO MATARAS / PARE - Plaza Fabini - Av. 18 de Julio y Julio Herrera y Obes. Montevideo (Uy.)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xYVNoai45WM>

Difusión. (2019). *A repicar, muchachas, esta noche* [Fotografía]. Brecha. <https://brecha.com.uy/a-repicar-muchachas-esta-noche/>

De Giorgi, Á. (2019). *El silencio como estrategia de movilización ciudadana en el contexto uruguayo actual*. En: A. M. Fernández (Ed.), *Un diálogo abierto sobre democracia y empoderamiento ciudadano en Latinoamérica: nuestras voces*. Ottawa: Alter. Pérez

De Giorgi, Á. (2018). *El “nunca más” uruguayo. Política ritual hacia el pasado reciente en el gobierno del Frente Amplio*. *Izquierdas*, 42, octubre 2018: 63-96

Del campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito Comunicaciones.

Expósito, [et al.] (2012). *Activismo artístico*; Museo Nacional de Arte Reina Sofía; pp.43-40

Esmir, J. (2021). *#8M. @DiezdecadaDiez. Actrices y Performers*. [Fotografía]. Cooltivarte. <https://cooltivarte.com/portal/8m-diezdecadadiez/>

Fedirici, S. (2024). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón Ediciones.

- Fierro, J. (2018). La caída de las campanas [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=MsAxpncH-Gg>
- Fisher-Licthe, E. (2001) [original 2004]. *Estética de lo performativo*, Abada editores.
- Flamia, L. (2021, 9 de marzo). Diez de cada diez en diálogo. *Semanario Voces*.
<https://semanariovoces.com/diez-de-cada-diez-en-dialogo/>
- Gambetta, V. (2022). *Dificultades y desafíos para investigar el femicidio en Latinoamérica*.
Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 12(2), e115.
<https://doi.org/10.24215/18537863e115>
- Giunta, A. (2020). *Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo veintiuno editores.
- Gordillo, j. (21 de febrero, 2024). Protesta social. Prontuario de la Democracia.
<https://prontuario-democracia.sociales.unam.mx/protesta-social/>
- Groys, B (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ediciones Caja negra.
- Groys, B. (2020) [original 2016]. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ediciones Caja negra.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?: Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud* (P. Ires, Trad.). Cactus.
- IMPO - Centro de Información Oficial. (s.f.). *Marcha del Silencio*. Recuperado el 29 de septiembre de 2025. <https://www.impo.com.uy/marcha-del-silencio/>
- Jones, A. (2011). *Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria* en Taylor, Diane y Marcela A. Fuentes (2011). *Estudios avanzados de performance*, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of Arts.

Lagarde y de los Ríos. M (2019, 20 de enero). [Entrada de blog] *¿A qué llamamos feminicidio?*

https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf

Longoni, A., & Bruzzone, G. A. (Comp.). (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The MIT Press.

Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos. (s.f.). *Marcha del silencio*.

Desaparecidos.org.uy. Recuperado el 29 de septiembre de 2025.

<https://desaparecidos.org.uy/marcha-del-silencio/>

Marcha Mujeres de Negro, 25 de noviembre. (2019). [Fotografía]. *MateAmargo*.

<https://www.mateamargo.org.uy/2019/11/30/ellas-marchan/#prettyPhoto>

Marradi, A. [et al.] (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Editorial Emecé editores

S.A.

MediaRed. (2018). *La caída de las campanas*. [Fotografía]. Flickr.

<https://www.flickr.com/photos/mediareduy/38903189160/>

MediaRed. (2019). *La caída de las campanas*. [Fotografía]. Facebook.

<https://www.facebook.com/mediareduy/photos/pcb.344655649478042/344655366144737/?%20type=3&theater>

MEC. (s. f.). *Reinauguración de la muestra En tu piel* [Nota de prensa]. Museo Nacional de

Historia Natural. Recuperado de

<https://www.mnhn.gub.uy/innovaportal/v/110875/2/mec/reinauguracion-de-la-muestra-en-tu-piel?parentid=253>

Ministerio de Educación y Cultura. (2018, 8 de diciembre.). *Fotografía de muestra fotográfica*

“*En tu piel*” [Fotografía]. Ministerio de Educación y Cultura.

<https://www.mnhn.gub.uy/innovaportal/v/110875/2/mec/reinauguracion-de-la-muestra-en-tu-piel?parentid=253>

- Moreno, I. (2012). *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Universidad de la República.
- Moreno, S. (2019). *El valor semiótico de la fotografía de archivo en la negociación de sentido sobre el pasado reciente. Análisis de una pieza fotográfica de Amnistía Internacional sobre los desaparecidos. Desde la academia*. 40-53. <https://doi.org/10.22235/d.v0i30.1774>
- Osorio, Y (2018, Vol.II). *Protestas contemporáneas y performatividad, ¿seguimos hablando de movimientos sociales?* [En línea]. Dossier Las ciencias sociales y la agenda nacional. Reflexiones y propuestas desde las ciencias sociales. 59-78. <https://www.comecso.com/ciencias-sociales-agenda-nacional/cs/article/view/1903/150>
- El País. (2023, 24 de noviembre). *Mujeres de Negro vuelve a marchar en el Día para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres*. <https://www.elpais.com.uy/informacion/sociedad/mujeres-de-negro-vuelve-a-marchar-en-el-dia-para-la-eliminacion-de-la-violencia-contra-las-mujeres>
- Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. (s.f.). El Siluetazo. Recuperado el 29 de septiembre de 2025. <https://parquedelamemoria.org.ar/el-siluetazo/>
- Perez Buchelli, E. (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y arte de acción en los sesenta y setenta*. Yaugurú.
- En Perspectiva. (2019, 26 de noviembre). *Noticias del martes 26 noviembre 2019*. <https://enperspectiva.uy/en-perspectiva-programa/titulares/noticias-del-martes-26-noviembre-2019/>
- Pheelan, P. (1996) [original 1993]. *Unmarked. The politics of performance*, Routledge.

- Proaño, L. (2017, Vol. 28). *Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: Cuerpo, memoria y espacio urbano* [En línea]. Dossier Telóndefondo, 48-62. <https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8261>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de una memoria: arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI editores Argentina S.A.
- Rubiano, E. (2014). *Arte, memoria y participación. “¿Dónde están los desaparecidos?”* Hallazgos, 12(23), 31-48. <http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n23/v12n23a03.pdf>
- Sampieri, R. [et al.] (2010). *Metodología de la Investigación*. McGrawHill, Interamericana editores.
- Schütz, A. (1979). *El Problema de la realidad social*. Editorial Amorrotu.
- Scaraffuni, L. (2022, 9 de noviembre). *Reflexiones sobre la muerte y las desapariciones: Un diálogo con el libro de Gabriel Gatti Desaparecidos. Cartografías del abandono* [Entrada de blog]. *Razones y personas: Repensando Uruguay*. <https://www.razonesypersonas.com/2022/11/reflexiones-sobre-la-muerte-y-las.html>
- Taylor y Fuentes (2011). *Estudios avanzados de performance*, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of Arts.
- Taylor, D. (2015 [Original 2012]). *Performance*. Asunto impreso ediciones.
- Taylor, D. (2000). *El espectáculo de la memoria: Trauma performance y política. Teatro del sur*. Volumen 15, 33-40. [El%20Espectaculo%20de%20la%20Memoria.pdf](#)
- UyPress. (s. f.). *Fotografía de la marcha contra la violencia de género en la avenida 18 de Julio* [Fotografía]. UyPress. <https://www.uypress.net/Secciones/Dos-marchas-se-unieron-en-18-de-Julio-contra-la-violencia-de-genero-uc91844>

Vidal, Y. (2020). *Tiemblen: Las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance*. Estuario.

Vidal, Y. (12 de enero de 2020). *Artivismo feminista: aproximación en tres casos del 8 de marzo en Uruguay*. Ensayos. Telónfondo/31, 49-65.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8261>

ANEXO

Trabajo de campo

Pauta de entrevista, desgrabaciones de las entrevistas, observaciones, archivo de prensa, análisis de entrevistas, descripciones de los casos.

Material audiovisual realizado por la autora

Performances callejeras en Uruguay, Argentina y Chile

Link de youtube para acceder: <https://youtu.be/YQ3MwkKWY-E>

Video que recoge distintos registros que fueron encontrados a lo largo de la investigación tanto de los casos estudiados como de otras performances y artistas que han atravesado cada etapa de este trabajo respecto a la potencia de la imagen y la protesta. Algunos registros de video fueron recolectados de publicaciones de acceso libre en YouTube, otros registros fotográficos tienen permiso de autor o fueron tomados de los videos antes mencionados; otros registros son de mi propia autoría. El video está compuesto por:

- Fragmentos del tráiler del documental La caída de las campanas (director Jorge Fierro). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MsAxpncH-Gg>
- Registro de performance de LASTESIS. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Registro de performance Colectivo FACC. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=BZcjU-RcoFs>
- Registro de performance realizada en Palacio Legislativo por colectivo Mujeres de Negro
- Registros de performances Diez de cada Diez. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=xYVNoai45WM&feature=emb_title
- <https://www.youtube.com/watch?v=O5Z2iH76zOM>
- https://www.youtube.com/watch?v=o_5ALILqXcw
- Fotografías de colectivos: Autoría Jenny Piazza
- Registros de video performance Diez de cada Diez 2025: Flavia Figari Diab

CÓDIGO QR:



Link:

https://drive.google.com/drive/folders/1BtHPy9_wRqIpa2c25JFoO6g7r01R7SvU