

Activismos tecnopolíticos

Constelaciones de performance

MARCELA A. FUENTES

Traducción de Mariano López Seoane



Mariano López Seoane
Marcela A. Fuentes
Activismos tecnopolíticos

Аннотация

Por un lado Donald Trump haciendo su típico baile en plena campaña electoral mientras suena una famosa canción de Village People; por el otro, el colectivo chileno Lastesis llevando adelante su intervención estético-política Un violador en tu camino. Los dos casos reúnen los elementos característicos de una performance, ¿pero acaso son lo mismo?

En Activismos tecnopolíticos, Marcela Fuentes sostiene que las performances de lxs líderes políticxs apuntan sobre todo a la creación de públicos y seguidorxs, mientras que las performances contrahegémicas no buscan el espectáculo sino la justicia social.

A lo largo del libro, la autora recorre diferentes casos de acción política colectiva en Latinoamérica: el movimiento zapatista surgido a mediados de los noventa, las protestas durante la crisis económica argentina de 2001, las manifestaciones estudiantiles chilenas de 2011, las movilizaciones por los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa y el surgimiento del colectivo feminista Ni Una Menos.

Fuentes, especialista en los estudios de performance, analiza en este libro imprescindible los pañuelazos, los flash mobs, las sentadas virtuales, las campañas de hashtags y las manifestaciones que ocupan las calles de diferentes ciudades como fenómenos integralmente entrelazados que desafían el poder hegemónico mientras ofrecen, al mismo tiempo, nuevas herramientas para la transformación social.

Содержание

PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL	9
INTRODUCCIÓN	17
NEOLIBERALISMO: UNA “MANO INVISIBLE” MOLDEANDO EL ALMA	31
PERFORMANCE: UN ARTE DE ACCIONES EN LA ERA DE LAS MUTACIONES NEOLIBERALES	39
ACTIVISMO DIGITAL: CÓMO HACER COSAS CON REDES	50
DESPLEGANDO CONSTELACIONES DE PERFORMANCE	57
Конец ознакомительного фрагмента.	77



Marcela A. Fuentes

ACTIVISMOS TECNOPOLÍTICOS

No es activismo digital por un lado y protesta en la calle por el otro. No es uno para que se dé la otra. No es uno antes como preparación, luego la otra como evento en sí, y después más de lo anterior como memoria. Aun cuando compartamos el espacio físico de una asamblea cara a cara estamos atravesadxs por lo digital. Y hoy, como vamos descubriendo, lo remoto no quita lo sincrónico y esto no quita lo vital. La memoria en nuestros cuerpos de asambleas, protestas, abrazos se resiste a abandonar nuestro ser en las pantallas.

Por un lado Donald Trump haciendo su típico baile en plena campaña electoral mientras suena una famosa canción de Village People; por el otro, el colectivo chileno Lastesis llevando adelante su intervención estético-política *Un violador*

en tu camino. Los dos casos reúnen los elementos característicos de una performance, ¿pero acaso son lo mismo?

En *Activismos tecnopolíticos*, Marcela Fuentes sostiene que las performances de lxs líderes políticxs apuntan sobre todo a la creación de públicos y seguidorxs, mientras que las performances contrahegémicas no buscan el espectáculo sino la justicia social.

A lo largo del libro, la autora recorre diferentes casos de acción política colectiva en Latinoamérica: el movimiento zapatista surgido a mediados de los noventa, las protestas durante la crisis económica argentina de 2001, las manifestaciones estudiantiles chilenas de 2011, las movilizaciones por los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa y el surgimiento del colectivo feminista Ni Una Menos.

Fuentes, especialista en los estudios de performance, analiza en este libro imprescindible los pañuelazos, los *flash mobs*, las sentadas virtuales, las campañas de hashtags y las manifestaciones que ocupan las calles de diferentes ciudades como fenómenos integralmente entrelazados que desafían el poder hegemónico mientras ofrecen, al mismo tiempo, nuevas herramientas para la transformación social.

Activismos tecnopolíticos

Constelaciones de performance

MARCELA A. FUENTES

Traducción de Mariano López Seoane



ETERNA CADENCIA EDITORA

La performance y el teatro ponen de manifiesto algo más y a la vez menos que “el cuerpo”. Y aun así los actos que el teatro y la performance hacen visibles son actos que atribuimos una y otra vez a cuerpos, a veces inmateriales y fantasmales... tendemos a leer los gestos como expresiones de una naturaleza “auténtica”, las performances como identidades. En el futuro va a ser cada vez más difícil insistir en la distinción entre actos de creación e identidades. Cada vez más somos solo lo que creamos, lo que hacemos. Y a quienes sean incapaces de crear o hacer les va a costar más escenificar su valor.

PEGGY PHELAN, *Mourning Sex*

¿Trata la performance siempre y solamente de corporalización? ¿O pone en cuestión los contornos mismos del cuerpo y reta así las nociones tradicionales de la corporalidad? Desde tiempos antiguos, la performance ha manipulado, ampliado y jugado con la corporalización, y ese intenso experimento no comienza con Laurie Anderson.

DIANA TAYLOR, *El archivo y el repertorio*

En Argentina, donde comienza la multitud y su potencia, acaba el poder del Estado (de terror) y el caos de los mercados: “se acabó el miedo”.

GIUSEPPE COCCO, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*

#VivasNosQueremos

NI UNA MENOS

PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

Siento una gran alegría de que este libro pueda llegar a ustedes en mi idioma a pesar de las circunstancias que atraviesan Argentina y el mundo. Estoy muy agradecida a mi editora Leonora Djament y a Eterna Cadencia por incluirme en la constelación de pensamiento y acción que han forjado a través de los años. Trabajar con Leonora y el equipo editorial me permitió atestiguar la riqueza de las editoriales independientes y su pujante producción de libros como parte de conversaciones vivas y urgentes. Nunca más atinada la frase de Audre Lorde que decía que la poesía —en este caso los libros— no es un lujo. Gracias a Mariano López Seoane por su cuidado e inteligente trabajo de traducción. Contar con él en esta empresa nada fácil me llenó de alegría y me permitió dedicarme a escribir nuevos materiales para esta edición. Por lo mismo, mi gratitud a Cordelia Rizzo, por su trabajo en la traducción de los materiales que fueron la base de mi capítulo sobre Ni Una Menos. Agradezco también a Alejandra Uslenghi, a María Pía López, a Vanina Escales y a Gabriel Giorgi, quienes acompañaron con amor, generosidad y entusiasmo este proceso. Después de muchos años de producción en el mundo anglosajón, abrazo esta oportunidad de dirigirme a lectorxs de habla hispana, recorriendo historias

y sucesos compartidos y esperando que lo que aquí ofrezco contribuya a la memoria sobre lo que han dejado los activismos latinoamericanos como guías para los tiempos venideros.

Podríamos decir que este libro comenzó a escribirse en 2001 cuando llegué a Nueva York desde Buenos Aires para estudiar performance. Desde ese momento hasta su publicación en inglés en octubre de 2019 este texto dialogó con muchos contextos: el atentado a las Torres Gemelas, la crisis argentina del 2001, la crisis financiera mundial de 2008, la presidencia de Obama, el surgimiento de Occupy Wall Street y Black Lives Matter, y el ascenso de Trump al poder. Nunca pensé que dentro de la serie de acontecimientos que viviría, personal e intelectualmente, se incluiría una pandemia.

Y aquí estamos, en la era de las videoconferencias, el teletrabajo, la telemedicina, las apps, los zooms y los tutoriales para hacer gimnasia, masa madre, barbijos con medias, y para evitar que se empañen los anteojos. Y también estamos en la era de las clases por WhatsApp, del enfrentarse con la brecha digital, de que el paquete de datos de la compañía de celular determine quién puede estar hoy en la clase y quién no. Y qué hacer con quienes no pueden estar. Y cómo hacer para que el trabajo no invada totalmente la vida y para distribuir los cuidados equitativamente y llegar a aquellxs para quienes #QuedateEnCasa no es el mejor de los escenarios, o directamente no es posible. Con hashtags y textos, y en los mejores casos acciones concretas, hemos acatado las medidas de

cautela y prevención del contagio y a la vez pusimos en cuestión la idea de que el COVID-19 nos afecta a todxs por igual. El virus nos ha obligado a una perspectiva interseccional en la que nada de lo que podamos decir sobre él es absoluto, porque no todxs lo vemos ni padecemos de la misma manera. Tanto, que hay protestas y teorías conspirativas y anuncios de vacunas y remedios caseros que circulan como memes transnacionales. Y en muchxs aumenta el terror a un futuro más autoritario. Y lxs más pesimistas, o realistas, dicen que llegó hace rato.

Entre tanto, no solo las redes y la tecnología, sino términos como “sincrónico”, “asincrónico”, “híbrido”, “streaming”, “webinar”, “mutearse”, “live” y “plataforma” son cosa de todos los días. La palabra “performance” (y “performativo” e incluso “performance art”) impregna la opinión pública y la cobertura mediática de la vida política. Para empezar, Trump mismo (más allá de su pasado como figura televisiva) ha sido descrito como un “performance artist”. Muchas veces empiezo mis clases con esto. Es un tema de discusión fascinante ya que mis estudiantes, muchxs artistas, reniegan de esta asociación. Con razón, perciben que “performance art” en esta acepción se asocia a la idea de falsedad e incluso de estafa. No se trata solo de personas histriónicas, de eficacia retórica, sino de embaucadorxs. La palabra “arte” aparece como pericia y para muchxs de sus seguidorxs es justamente esto lo que lxs llevó a votar por esta figura, como quien compra un libro en el que el autor o la autora garantiza su método para tener éxito. En la era del “sálvese quien

pueda” no importa la verdad, sino repetir el procedimiento, y hasta la perspectiva y el “buen performance”. Performance en/ es la era de la posverdad. En algunos casos se trata de montajes visuales para ocultar la falta de popularidad del mandatario en cuestión durante actos oficiales, una “performance visual” que se revela con contraplanos de plazas vacías. En otros casos, se trata de llevar payasos a las conferencias de prensa como afrenta al cuarto poder, o de participar en exorcismos como gesto de afiliación a una de las comunidades que aseguraron el triunfo. Dentro de las connotaciones negativas se encuentra la noción de “activismo performativo”, que militantes de Black Lives Matter definen como los gestos vacuos de solidaridad, impulsados más por el afán de figurar en la conversación mediática que por un compromiso genuino con la transformación social.

Del otro lado, “performance” como género mismo de protesta ha suscitado públicos entusiastas que devienen “coperformers”. La performance *Un violador en tu camino* del colectivo Lastesis de Valparaíso es un ejemplo maravilloso de intervención estético-política que se nutre tanto del *aquí y ahora* coyuntural de la práctica performática como del proceso y la transformación multisituada facilitados por las redes sociales. Esta performance fue realizada por primera vez el 20 de noviembre de 2019 en Valparaíso y luego el 25 de noviembre en la Plaza de Armas de Santiago como parte del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. En menos de tres minutos, a través de su texto, coreografía y vestuario, *Un violador...* abordó

el tema de la violencia sexual como problema social y político. Denunciando la participación directa y la complicidad entre la policía, la justicia y el Estado, esta performance se dirigió al tratamiento de casos de violencia sexual dentro de la cultura de la violación que culpa a las víctimas, y también al contexto de violaciones a los derechos humanos que se dieron durante la “primavera chilena” que comenzó el 18 de octubre de 2019.

Primero en solidaridad con las feministas y el pueblo chileno, y luego enraizadas en sus propios contextos, cientos de reperformances de *Un violador...* tuvieron lugar en países como Perú, Puerto Rico, México, República Dominicana, Cuba, Turquía, Francia, Alemania y España. Las redes fueron canales de difusión de versiones con idiomas y palabras específicas, e hicieron que la performance permaneciera vigente durante varias semanas y hasta meses. La letra y los pasos se difundieron como texto-imagen-coreografía para su reactivación. Y también quedaron como extractos a enfatizar, e incluso como parte de relatos de sobrevivientes de violencia que circularon en Twitter incluyendo datos de edad, lugar y vestimenta, y aportando así más evidencia para reorientar el foco del problema en los perpetradores y sus propiciadores. Un desarrollo interesante del recorrido transnacional de *Un violador...* fue cuando Lastesis participaron en Buenos Aires junto a miles de asistentes de la Acción contra el Aborto Clandestino, el 19 de febrero de 2020. Quienes habían sido parte de una coreografía conjunta sin escenario en Valparaíso y Santiago, e instigadoras de cientos

de reperformances autogestionadas alrededor del mundo, pronto devinieron estrellas del tipo de Pussy Riot. La performance de escena no dejó por esto de ser una performance participativa, ya que Lastesis facilitaron el ensayo previo de la coreografía que sería parte de un pañuelazo para demandar que vuelva a tratarse la legalización del aborto en el Congreso, proceso que quedó interrumpido por la pandemia.

Un violador... rinde tributo a la imbricación de teoría y práctica. Las autoras reconocieron la influencia de la teórica feminista Rita Segato. De ahí el nombre del colectivo, Lastesis, que acentúa la importancia de la perspectiva teórica para transformar el mundo. El nombre también sugiere que, aunque se busque la verdad, se trata siempre de aproximaciones, de posicionamientos, de propuestas. Quizás aquí radique la diferencia entre las performances de lxs líderes políticxs y las performances contrahegemónicas de quienes toman la palabra, el espacio, los medios. Las primeras apuntan a cultivar y explotar el aspecto espectacular de la performance, es decir, la creación de públicos y seguidores al modo del flautista de Hamelín. En cambio, como lo demuestran sucesos como el “verano puertorriqueño”, en las performances de revuelta no se trata de apariencias, ni de espectáculo, sino de un hacer conjunto, de un darse ganas, de un compartir la amplia gama de emociones que se transitan en tiempos convulsionados, ensayando de qué se trata la justicia social entendida desde abajo. Con su perreo combativo, su *cacerola girl*, y sus kayaks y botes para llegar a la casa del

governador a quien se propusieron deponer, lxs protagonistas de las performances populares de San Juan mostraron que la figura principal no fue Ricky Martin, ni Residente o Bad Bunny; son los pueblos que a través de sus performances se dicen a sí mismos lo que pueden aunque aun no sepan del todo cómo sigue lo que sigue.

“Y ahora que estamos juntas...”, dice Ni Una Menos... ¿Y ahora que *no* estamos juntxs, qué hacemos? ¿Qué hacemos con los temas pendientes, con las revoluciones en curso, con las revueltas que nos debemos? En este libro, a través de la idea de constelaciones performáticas, muestro que las redes digitales y las performances copresenciales no pueden separarse. No es activismo digital por un lado y protesta en la calle por el otro. No es uno para que se dé la otra. No es uno antes como preparación, luego la otra como evento en sí, y después más de lo anterior como memoria. Aun cuando compartamos el espacio físico de una asamblea cara a cara estamos atravesadxs por lo digital. Y hoy, como vamos descubriendo, lo remoto no quita lo sincrónico y esto no quita lo vital. La memoria en nuestros cuerpos de asambleas, protestas, abrazos se resiste a abandonar nuestro ser en las pantallas.

Sí, ya sé, a veces los recuerdos están solo como anhelo. No podemos esperar más. Y es cierto también que en el presente hablamos de “activismo virtual”, protestas en redes como reemplazo a no poder ir a una marcha de Black Lives Matter o a un pañuelazo que no se hace porque no está

permitido. El 24 de marzo subimos fotos de pañuelos blancos con la leyenda “Nunca más” para que el día no se fuera sin el ejercicio de memoria que es esencial, sobre todo en tiempos de negacionismo. Pareciera que los espacios “real” y virtual hoy se separan.

Sin embargo, ese es también el sentido de la performance como base para crear constelaciones, de la acción concertada para aprovechar lo que cada medio tiene para ofrecer, a contrapelo incluso de sus propios términos y del hecho de que en ellos cohabitamos con la policía y las corporaciones y los poderes que se benefician de la desinformación. Hoy, más que nunca, como se ha dicho, hay que ciudadanizar el uso de las redes. La performance, la de abajo hacia arriba, aquí propongo, es un modo de cuidar(nos), de militar como luciérnagas intermitentes, como cuando las mujeres zapatistas preguntaron “¿Qué hiciste con la lucecita que te dimos?”. Aquí propongo una respuesta: hicimos constelaciones de performances.

MARCELA A. FUENTES

Los Ángeles, agosto de 2020

INTRODUCCIÓN

ACTUALIZAR LA PROTESTA Y EL ACTIVISMO: CONSTELACIONES DE PERFORMANCES HEMISFÉRICAS

Quizás porque crecí durante una dictadura militar, creo firmemente que las concentraciones de masas para celebrar victorias ganadas con mucho esfuerzo o para repudiar políticas abusivas son herramientas democráticas cruciales. Cuando era una niña en Buenos Aires, asistir a los desfiles militares en los feriados nacionales era una tradición familiar. En cambio, con el retorno de la democracia, las manifestaciones populares mostraron una imagen de poder colectivo. Aunque la protesta social puede movilizarse con fines tanto progresistas como reaccionarios, en Latinoamérica las protestas les ofrecen a sus participantes una oportunidad para desarrollar capacidades políticas que pueden jugar un rol de transformación más allá de los mecanismos de la política representativa y delegativa.¹

Mi maestra de teatro, Ita Scaramuzza, me llevó a mi primer acto político en 1983. Fue una manifestación para celebrar el retorno de la democracia en Argentina. Me acuerdo con claridad del momento en que salimos del subte y nos sumamos a la multitud en Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno en Buenos Aires. Apenas llegamos, nos saludaba una persona

tras otra. Era como llegar a una fiesta. Todo el mundo estaba ahí. Para lxs artistas de teatro este primer acto en democracia era particularmente significativo. Habían sufrido el terrorismo de Estado de forma muy cercana ya que lxs intelectuales con fuertes posiciones políticas e ideológicas y lxs activistas fueron perseguidxs, asesinadxs o forzadxs al exilio; las escuelas de teatro fueron intervenidas, se prohibió el estudio de distintas obras de teatro, y se impedía que lxs estudiantes se reunieran en los pasillos o caminaran descalzxs.² Después de años de censura e intenso control social, esa tarde de 1983 celebramos la libertad de reunirnos en espacios públicos masivamente. En 2016, al preguntarle a Virginia Gianonni, una militante feminista de Ni Una Menos, sobre el uso de la performance como una herramienta del activismo, ella me respondió que la toma colectiva del espacio público es de por sí una de las formas más potentes de la performance política. Allá en 1983, después de la dictadura militar, solamente con nuestros cuerpos creamos un espectáculo masivo, una performance de colectividad radical que marcó un fuerte contraste con los espectáculos de poderío militar que los generales nos hicieron ver durante su régimen.³ Ahora que lo pienso, las manifestaciones han sido parte central de mi educación política y artística, como sitios de aperturas disruptivas y transformadoras.⁴

En los ochenta, lxs activistas organizaban acciones a través de llamadas telefónicas, folletos, carteles y obviamente recurriendo

al boca a boca. Tres décadas más tarde, no solo recibimos noticias de las próximas manifestaciones por email o por las redes sociales, sino que también participamos y creamos la marcha por internet, incentivando respuestas colectivas a acontecimientos en desarrollo. Las redes digitales funcionan como vehículos de comunicación hacia una futura movilización en la calle, y a la vez funcionan como sitios de activación en tiempo presente. Aunque *mirar*, *comentar*, *sumarse* y *compartir* no necesariamente implican un compromiso profundo –e incluso pueden entrapar al público en un círculo de hiperreactividad⁵–, las redes digitales y los nuevos medios interactivos les han dado nuevas herramientas a los activismos contemporáneos. Estas herramientas ayudan a lxs organizadorxs y a los movimientos sociales a expandir su base y sus esferas de acción. La pregunta entonces debe plantearse por el *cómo* usarlas más que por el *sí o no* usarlas. Y aún más, es importante pensar cómo combinarlas con los antiguos repertorios del activismo con el fin de transformar momentos de disidencia en movimientos que construyan poder.

Activismos tecnopolíticos: constelaciones de performance se concentra en el entrelazamiento de las protestas callejeras con las redes digitales como cocreadores de acciones colectivas insurgentes.⁶ En este libro analizo cómo activistas, artistas y manifestantes en Latinoamérica entretejen, on y offline, modos de acción cooperativa con el fin de desafiar al *statu quo* y generar cambio social. Más que concentrarse exclusivamente en

el activismo online, es decir, en internet como una plataforma de activismo separada, el libro observa cómo los actos on y offline impulsan, dan forma y sostienen la acción colectiva a lo largo del espacio y el tiempo. Aquí sostengo que estos ensamblajes entre sitios físicos y digitales, entre la acción basada en el cuerpo y la acción mediada digitalmente, y entre la cooperación sincrónica y asincrónica redefinen los repertorios tradicionales de la protesta y el activismo según formas que se vuelven clave para responder a los sistemas contemporáneos de explotación y sometimiento.

Latinoamérica, una región con una fuerte historia de movilización popular y que ha usado el teatro y la performance como herramientas de resistencia en contextos políticos, económicos y sociales convulsionados, tiene mucho para enseñarnos sobre protestas performativas que, gracias a las redes sociales digitales, generan activismos conectados que sobrepasan las fronteras. Movimientos sociales como el de lxs zapatistas en México, que generó apoyo en todo el mundo a mediados de la década de 1990, el “movimiento de movimientos” que surgió en Argentina tras la crisis económica del 2001, el movimiento estudiantil chileno de 2011, la movilización de 2014 en respuesta a la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, México, Ni Una Menos y el movimiento por los derechos reproductivos en Argentina han usado la performance simbólica con efectividad en plataformas físicas y digitales en respuesta a los violentos sistemas de acumulación capitalista.

Los críticos más exigentes consideran

“holgazán” (*slacktivism*) al activismo digital (“Las peticiones en internet no sirven”) y tildan de fútiles las protestas callejeras (“¿Quién lxs está escuchando?”). Aquí ofrezco el concepto de *constelaciones de performance* como lente teórica para definir tácticas de disrupción y de creación de mundos posibilitadas por las articulaciones activistas entre las performances de protesta corporales y la acción en redes digitales. Las constelaciones de performance son patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicas y multilocalizadas.⁷ En tanto performances de protesta multiplataforma, las constelaciones de performance responden a los desafíos ocasionados por los cambiantes regímenes neoliberales que obligaron a los movimientos a recalibrar sus tácticas, objetivos y metas. Si en el capitalismo avanzado las redes digitales intensifican el flujo del capital y la información atravesando grandes distancias, las constelaciones de performance les permiten a lxs activistas y manifestantes expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular luchas locales y globales. En este trabajo, la performance, usualmente concebida como un sistema de comunicación cuerpo a cuerpo entre actores y espectadorxs (o entre alguien haciendo algo y quienes observan ese hacer), es también activada online o, mejor aún, activada a lo largo de sitios on y offline de protesta y movilización. El resultado son dramaturgias constelativas que unen modos de participación fragmentados y dispersos por medio de la circulación de afectos.⁸

Apoyándome en el trabajo de estudiosxs de la performance y la danza como Baz Kershaw y Susan Leigh Foster, que analizan las dimensiones teatrales y coreográficas de las protestas como componentes cruciales en las acciones de lucha, las constelaciones de performance iluminan las tácticas específicas que emergen de la acción conjunta de las protestas físicas y las protestas conectadas digitalmente. Gracias a las constelaciones de performance podemos discernir las maneras en que la espacialidad, la temporalidad, la corporalidad y la participación, todos aspectos centrales de las *maneras de hacer* de la performance, son redefinidos tácticamente en activismos entrecruzados que expanden las nociones previas de movilización social y eficacia política.⁹

Consideren esto: en 1998, conducidxs por el colectivo estadounidense Electronic Disturbance Theater (Teatro de Disturbio Electrónico), activistas de todo el mundo “se reunieron” en la página web del gobierno mexicano para realizar una “sentada virtual” en repudio a la violenta represión a la rebelión zapatista en contra del comercio internacional.¹⁰ O esto: tras una fuga de capitales masiva durante la crisis económica del 2001, manifestantes en Argentina organizaron cacerolazos que, redoblados en internet, incitaron a la denuncia de la especulación financiera internacional. O esto otro: en 2011, las protestas estudiantiles en Chile se volvieron virales con un *flash mob* zombi que se repitió en varias ciudades y que representaba el impacto dramático de la privatización de la

educación en la perspectiva de vida de lxs estudiantes. O esto: al reivindicar “Todos somos Ayotzinapa”, activistas mexicanxs y aliadxs internacionales sostuvieron un prolongado reclamo de justicia en nombre de los cuarenta y tres estudiantes que fueron desaparecidos forzosamente en 2014.

Como muestran estos ejemplos, a través de performances simbólicas (una sentada simulada, una improvisada orquesta de utensilios de cocina, una coreografía espontánea de cuerpos zombis y un cuerpo colectivo nacido de lxs desaparecidxs), lxs activistas crean imágenes y modos afectivos de relación que buscan persuadir a la opinión pública y así construir poder contrahegemónico. Como reelaboraciones de la tradición de la desobediencia civil, las *sentadas virtuales* ofrecen a los públicos internacionales una táctica interconectada de localización específica para repudiar el neocolonialismo en las mismas avenidas digitales que lo facilitan; los *cacerolazos* transforman la imagen de la escasez de comida (utensilios de cocina vacíos) en el origen de una cacofonía indignada que une a quienes padecen las políticas promercado; lxs *zombis* sirven como materialización del capitalismo parasitario, que se arrastra por internet para ponerles fin a las políticas del período pinochetista; consignas como “Todos somos Ayotzinapa” transforman medios efímeros como los hashtags en el pulso de las *revueltas procesuales* en contra de la alianza entre el Estado y las corporaciones. En todos estos ejemplos, la performance, entendida como acción estilizada en vivo y contextualizada, atraviesa redes fuera y dentro de

internet, desencadenando y sosteniendo intervenciones políticas colectivas en pos de la justicia social. En estos ejemplos, la performance funciona como una forma de *representar* conflictos sociales para revelar, dar sentido, problematizar e interpelar sistemas locales de poder. La performance también sirve como método para *actuar sobre*; esto es, *intervenir* sobre los canales de comunicación y los discursos de consenso que favorecen a los conglomerados de poder nómadas y abstractos.

En la era de lo hipermedial, cuando las plataformas de redes sociales nos incitan a revelar “qué está pasando”, la performance se “convierte en sí misma” al reverberar a través de plataformas conectadas, materializando modalidades compuestas (humanx-máquina) del “en vivo”.¹¹ En cuanto encuentro al parecer no mediado que conlleva la promesa de transformar tanto a actores como a espectadorxs, la performance es ahora promovida y potenciada por redes interactivas de comunicación. Las nuevas tecnologías y las nuevas tácticas activistas actualizan y revitalizan el compromiso de la performance con el presente y con los horizontes utópicos, transformando el *statu quo* al comportarse de manera alternativa. *Mirar, comentar, compartir, asistir, documentar, reproducir, reciclar, conectar*: las constelaciones de performance de interactividad mediada le agregan una vuelta de tuerca a la política de la performance como reproducción tanto efímera como referencial con base en el cuerpo.¹²

¿Por qué es importante esto? ¿Qué ganamos con poner en el centro a la performance y las redes digitales como componentes

cruciales de los activismos contemporáneos? Es fundamental reconocer que la performance no es una mera herramienta para llamar la atención y generar respuestas afectivas al interior de la sociedad del espectáculo; la performance también pone en marcha los pasos preliminares hacia la transformación política y social en un momento de poder concentrado y democracias severamente comprometidas.¹³ Por eso, necesitamos entender cómo activistas y artistas configuran la base desde la cual generar transformaciones sociales: los sitios, el ritmo, los afectos y las formas de lo colectivo que pueden albergar no solo *ideas*, sino también hacer que la gente *genere el cambio*.¹⁴

Tomemos por ejemplo el caso ya mencionado de Ayotzinapa. Desde que se dio a conocer en septiembre de 2014 la noticia sobre la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de una escuela normal rural ubicada en el estado de Guerrero, en el sur de México, lxs manifestantes tomaron las calles y activaron las redes sociales en repudio al gobierno mexicano, que había calificado el acontecimiento como un caso más de violencia narco. Una de las declaraciones más difundidas en internet –“Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semillas”– ejemplifica el rol de los tuits, memes y hashtags en la generación y el desarrollo de las comunidades empoderadas. En un momento en que las autoridades gubernamentales recurrieron a la figura de la desaparición para dar por terminado el caso de Ayotzinapa, y mientras se encontraban fosas comunes a diario, lxs manifestantes mexicanxs hicieron circular con insistencia la

frase “Quisieron enterrarnos” como un lema performativo que les ayudaba a materializar y alimentar el movimiento insurgente. Mediante las movilizaciones en las redes y en la calle, como durante el #YoSoy132 de 2012, lxs activistas y manifestantes denunciaron las estrategias de desmovilización del gobierno y transformaron el miedo y la alienación en determinación colectiva para trabajar por la transformación social.¹⁵

La movilización social desencadenada por la desaparición de los estudiantes trajo ecos de la rebelión neozapatista, iniciada en 1994 en contra de la implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA por sus siglas en inglés) con el reclamo de “¡Ya basta!”. En 2014, veinte años más tarde, el germen de las imágenes usadas en la movilización desatada a partir del caso de Ayotzinapa capturó la determinación creciente del pueblo mexicano de ponerle fin a la normalización de la violencia que el país ha padecido desde 2006, cuando comenzó la guerra contra las drogas. Al repostear “Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semillas” una y otra vez en las redes sociales, lxs manifestantes materializaron el *nosotrxs* de la oración. El colectivo pulsante, corporizado digitalmente, complementó, extendió y expandió el *nosotrxs* expresado en las concentraciones y marchas callejeras. La metáfora de la semilla rebelde persistió de forma vibrante, anunciando y creando simbólicamente terrenos fértiles para la revolución.

Aunque normalmente no consideramos los posteos en redes

digitales como performance, ya que consisten principalmente en texto e imágenes y carecen de un marco temporal y espacial definido, investigadoras como Zizi Papacharissi, Wendy Hui Kyong Chun, Lisa Kember, Joanna Zylińska y otras han demostrado convincentemente que las plataformas de redes sociales y la cultura de nuevos medios son sitios de autopresentación, transmisión y sintonización afectivas.¹⁶ Las campañas y discusiones en internet no son performances en sí, pero pueden ser abordadas como tales con el fin de entender el uso de las redes sociales como un modo de comportamiento expresivo y transformador (performativo).

“Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semillas”: en pocas palabras, esta frase captura el núcleo de este libro. Aquí desarrollo un mapa constelativo de performances de protesta en plataformas múltiples que albergan tácticas colectivas en contra de sistemas basados en lo individual, lo desechable y la exclusión. Sostengo que, más allá de su asociación con un aquí y ahora efímero, la performance y la comunicación en redes son recursos cruciales que dan vida al cambio social como fenómeno episódico, acumulativo y translocal. Al rastrear cómo se entrelazan la movilización on y offline, impulsando movilizaciones locales y transnacionales, *Activismos tecnopolíticos* pretende ofrecer lentes críticas para analizar y evaluar modalidades expresivas y performativas de acción colectiva y así confrontar poderes hegemónicos transnacionales. De modo similar a la imagen de arborescencia usada por Ix

activistas de Ayotzinapa, las constelaciones de performance definen el modo en que activistas y artistas coordinan acciones dentro y fuera de las redes para generar acontecimientos colectivos y perdurables. En cuanto figura de una colectividad dispersada, el concepto de constelaciones de performance se focaliza en el modo en que, en las culturas conectadas, la performance *se desplaza* y se convierte en un modo de acción concertada que integra acciones a través de tiempos y lugares dispares. Las constelaciones de performance iluminan el rol de las performances situadas como medios para producir colectividad a partir de la fragmentación temporal y espacial, de modo similar a como las constelaciones les dan forma a grupos de estrellas que existen en diferentes tiempos y a grandes distancias.

Esto es lo que está en juego en *Thriller por la educación*, el *flash mob* de 2011 realizado por lxs estudiantes chilensex como parte de su movilización por la educación pública, gratuita y de calidad. Dentro de los esfuerzos por redefinir la educación como un bien social más que como una inversión personal, sincronizaron un baile zombi para simbolizar la descomposición irreparable a la que lleva la desinversión en educación por parte del Estado y el costo generacional de la acumulación de las deudas estudiantiles. Antes, durante y después de este evento que se dio en varias ciudades, lxs estudiantes ocuparon el espacio virtual con fotos y videos. A través de estos se presentaron como un grupo decidido a terminar con la continuidad de las políticas neoliberales de la era pinochetista

en el Chile ahora democrático.¹⁷ De un modo que, siguiendo las palabras de Verónica Gago, podríamos describir como parte del “neoliberalismo barroco” –esto es, como formas de hacer, ser y pensar que reflejan los cálculos y afectos del neoliberalismo–, lxs estudiantes utilizaron plataformas de autoperformance como las redes sociales para poner de manifiesto los efectos de un sistema que lxs había tratado como emprendedores de su futuro.¹⁸ El entrelazamiento de la actividad dentro y fuera de las redes sociales en constelaciones de performance expandió considerablemente el efecto del *flash mob Thriller...*, lo que les permitió a lxs estudiantes capitalizar la repercusión del evento, interpelando a aquellxs que no participaban en las protestas callejeras. Los ecos online del *flash mob* les permitieron impugnar la acumulación de deuda a través de la acumulación de movimientos disidentes en plataformas físicas y digitales.

Esta diseminación de las protestas callejeras en las redes es una parte integral de los esfuerzos actuales para sostener la participación cívica por fuera de las asambleas presenciales. Sostengo esta centralidad en conjunto con teóricxs de la tecnopolítica como Javier Toret y Rossana Reguillo. Los actos de disenso convocantes, como los cacerolazos ocurridos en Argentina durante la crisis económica del 2001 y el *flash mob Thriller por la educación* que acabo de describir, ejemplifican cómo la protesta online no solamente expande la movilización callejera sino que la configura. Esta perspectiva que pone en primer plano la sinergia entre protesta callejera y protesta en

redes se opone a las afirmaciones de Paolo Gerbaudo y otros, que definen el rol de las redes sociales como meros catalizadores de las asambleas cara a cara.¹⁹ Aunque concuerdo con la expansión que Gerbaudo hace del concepto de “coreografía” de Susan Leigh Foster para caracterizar el uso táctico del cuerpo en las protestas contemporáneas, sí cuestiono su argumento de que la movilización online es meramente un apoyo para la asamblea callejera.²⁰ Al poner en relación sinérgica la movilización dentro y fuera de las redes, muestro el modo en que las herramientas de comunicación que funcionan en red facilitan, aumentan y sostienen la radicalidad corporalizada que caracteriza a la protesta contemporánea. La estrecha relación que se da entre dos medios aparentemente dispares –el cuerpo y las redes digitales– les permite a activistas y artistas configurar formas sofisticadas de colectividad corporalizada, tales como las sentadas o enjambres virtuales (*swarms*) y las mareas verdes feministas. Mediante estos ensamblajes, lxs activistas enfrentan los mecanismos neoliberales de individualización, subjetivación y transferencias transnacionales. Mis ejemplos demuestran esta relación sinérgica que surge en respuesta a las historias de gobernanza y gubernamentalidad neoliberal que se dieron en el hemisferio occidental, de lo que me ocupo a continuación.

NEOLIBERALISMO: UNA “MANO INVISIBLE” MOLDEANDO EL ALMA

“La economía es el método. El objetivo es cambiar el alma”. La famosa declaración de Margaret Thatcher de 1981 refleja el alcance del capitalismo neoliberal como doctrina política económica y como una forma de modulación subjetiva; es decir, tanto un sistema de gobernanza vertical como de gubernamentalidad autodirigida. Esta frase de Thatcher –una figura política que, junto con Ronald Reagan y Augusto Pinochet, se convirtió en uno de los íconos mundiales del neoliberalismo– nos introduce en el neoliberalismo del siglo XX como actualización del liberalismo del siglo XVIII.²¹

El liberalismo del siglo XVIII, una doctrina política, económica y social, abrazó la dignidad humana y la libertad individual como valores supremos, presuntamente garantizados por el mercado más que por el Estado.²² Dentro del pensamiento liberal, el Estado y cualquier forma de esfuerzo colectivo eran vistos como amenazas a la libertad individual. Esta filosofía política se centró en la idea de que lxs humanxs se desempeñan mejor si son libres de ejercitar sus tendencias y habilidades emprendedoras sin la interferencia del Estado y en un ambiente que defiende los derechos a la propiedad, el libre comercio y el libre mercado.²³

La metáfora de la “mano invisible del mercado” desarrollada por Adam Smith en *La riqueza de las naciones* ilustra el rol central que juega el mercado y el interés propio en el liberalismo clásico.²⁴ Smith usa la *mano invisible* para representar un proceso orgánico; su teoría establece que el equilibrio entre el interés personal y la ganancia social es alcanzable a través de las transacciones de mercado, libres de intervención del Estado. Estas ideas son un síntoma de la transición de formas de gobernanza soberanas a formas liberales y la concomitante asociación entre libertad económica y política.

Aunque los sectores conservadores generalmente alaban el neoliberalismo como economía política que minimiza la intervención estatal en favor de la producción y el comercio empresarial, esto está lejos de la realidad. La mano invisible está en efecto unida a cuerpos y poderes muy concretos. En lugar de reducir su intervención en el comercio, los Estados liberales del siglo XX se transformaron en jugadores cruciales en el proceso de acumulación de riqueza impulsado por las políticas de libre mercado y desregulación financiera, privatización de empresas estatales, flexibilización laboral y reducción de programas sociales.

En Estados Unidos, el neoliberalismo fue implantado como una reacción a las políticas del estado de bienestar del período comprendido entre 1930 y 1960.²⁵ Como respuesta a los desafíos a la economía estadounidense que suponían la competencia internacional y la caída de la tasa de ganancia en la década

de 1960, la neoliberalización de la economía buscó restituirles el poder a las elites. Lisa Duggan define el neoliberalismo de Estados Unidos como “activismo proempresas”.²⁶ De acuerdo con Duggan, esta política económica dependía de un proyecto político y cultural que creaba tolerancia a la creciente inequidad social y apoyo a la redistribución ascendente de la riqueza. El fomento de la “economía del derrame”, sostenido por Ronald Reagan al abogar por el recorte de impuestos sobre los ingresos y las ganancias de capital (cuyos beneficios supuestamente alcanzarían también a los sectores menos pudientes de la sociedad), reproduce la teoría de Smith de la mano invisible como mecanismo de equilibrio económico. Sin embargo, lo que estas teorías hicieron en realidad fue promover los intereses de las elites, responsabilizando a lxs menos favorecidxs de las carencias que padecen.

Como veremos más adelante, los regímenes neoliberales favorecen al capital nacional y transnacional trabajando en tándem con redes financieras, instituciones de préstamo internacional y corporaciones multinacionales para asegurar los recursos legales y represivos necesarios para salvaguardar intereses comerciales específicos. Los Estados neoliberales refuerzan los derechos de propiedad, crean nuevas condiciones de mercado, privatizando sectores como la educación, la salud y la seguridad y desregulan la actividad comercial, lo que permite el ingreso de importaciones baratas que dominan los mercados nacionales y locales.²⁷

Así es cómo el neoliberalismo, concebido originalmente como una teoría económica, se convirtió en un *proceso* que les da forma tanto al comercio transnacional como a los modos de gobernanza, es decir, a cuestiones de Estado. Una teoría de la economía política neoliberal se convirtió de este modo en un proceso de *neoliberalización* que se consolida en el Estado neoliberal del siglo XX. Bajo la apariencia de orden (ajuste fiscal), el Estado neoliberal ostensiblemente reduce la asistencia social mientras que maximiza su rol como fuerza represiva para desalentar, contener o aplastar el disenso de quienes resisten la segregación, la explotación y el desplazamiento social.

Debido a que en los contextos analizados en este libro el neoliberalismo ha sido implementado por regímenes autoritarios y también democráticos, países como Chile, Argentina y México se destacan como lugares clave para el estudio de las formas y mutaciones neoliberales, y de las resultantes reacciones populares a estas.²⁸ En Chile, los orígenes del neoliberalismo datan de la dictadura de Augusto Pinochet y su equipo de economistas formados en Estados Unidos. Los Chicago Boys, discípulos de Milton Friedman y Arnold Harberger, recibieron su formación en la Universidad de Chicago en la década de 1950, dentro de un programa de la época de la Guerra Fría. Antes de que célebres figuras neoliberales como Margaret Thatcher y Ronald Reagan entraran a la escena del Estado neoliberal, los Chicago Boys colaboraron con Augusto Pinochet para desarrollar un programa que le dio a Chile estabilidad

económica sostenida a la vez que acrecentó la desigualdad social. Pinochet llegó al poder en 1973 tras un violento golpe de Estado apoyado por Estados Unidos en contra del gobierno socialista de Salvador Allende, un médico y político marxista elegido democráticamente en 1970.²⁹ Por consiguiente, la primera implementación del neoliberalismo como una economía política de Estado más que como una filosofía de economía política tuvo lugar bajo un gobierno militar. Se inauguró así una serie de golpes de Estado neoliberales, como los de Argentina y Bolivia, que emplearon lo que Naomi Klein llama “la doctrina de shock” para activar la economía a la vez que se desactivaba la oposición popular a través de la represión y el trauma.³⁰

Para caracterizar la fundación del neoliberalismo en Argentina, Verónica Gago usa la imagen de las celdas de detención ubicadas en la sede del Banco Nación junto a una mesa de operaciones bursátiles clandestina.³¹ Esto muestra la profunda implicación que se dio entre el Estado militar y las redes financieras internacionales durante el período comprendido entre 1976 y 1983, que actualmente se define como una dictadura cívico-militar. En Argentina, el poder militar no solo fue usado para perseguir y eliminar a opositorxs políticxs – desde líderes sindicales a trabajadorxs sociales y maestrxs–; también contribuyó al enriquecimiento de las elites a través de instrumentos legales, como la Ley de Entidades Financieras de 1977, que les permitió aumentar sus ganancias. Como veremos

en el capítulo 2, en Argentina el proceso de liberalización de la economía iniciado en los setenta a través de un gobierno autoritario se intensificó en los noventa bajo un gobierno democrático que cedió la toma de decisiones soberanas a instituciones como el Fondo Monetario Internacional (FMI) por medio de la generación de deudas gigantescas.

Aunque, a diferencia de Chile y Argentina, en México los militares no tomaron el poder, la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional, que gobernó desde 1929 hasta el 2000, convirtió la idea de la democracia mexicana en una simulación, como declaró el subcomandante Marcos durante la insurgencia zapatista a mediados de los noventa.³² Aun así, hasta finales de los ochenta México implementó políticas estatistas y nacionalistas. Esto se revirtió con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia en 1988, quien implementó una serie de reformas influenciadas por los deseos del mercado (incluyendo el NAFTA) con la promesa de que esto le daría a México estatus de Primer Mundo. Salinas privatizó 252 compañías estatales y redujo los subsidios. Este modelo económico tuvo un efecto desastroso en las economías y modos de vida campesinos y también causó la profundización de la desigualdad social, desplazando a comunidades campesinas de sus tierras y poniendo a poblaciones marginadas, como las mujeres pobres, en condiciones de vulnerabilidad extrema, algo evidenciado en la actual crisis de femicidios que atraviesa ese país.³³

“Ya basta... Somos el producto de quinientos años de lucha”, manifestó el movimiento zapatista en 1994 cuando se rebeló contra el NAFTA como una nueva instancia de violencia colonial. Lxs estudiantes chilensex pusieron en escena un gesto similar en 2011, cuando bailaron como zombis para dramatizar los efectos del sistema de educación pinochetista en sus vidas, vinculando así los préstamos predatorios actuales con la violencia autoritaria. De manera similar, en Argentina, la consigna de Ni Una Menos –“Contra nuestros cuerpos nunca más”– ubicó la actual guerra contra las mujeres como parte de un linaje de violencia patrocinada por el Estado en contra de quienes que se resisten a la explotación.

La insurgencia zapatista en 1994, las protestas sociales pos-2001 en Argentina, los *flash mobs* y performances participativas de protesta durante el “invierno chileno” de 2011, la movilización internacional de 2014 por los cuarenta y tres de Ayotzinapa y el movimiento feminista argentino contra la violencia de género que surgió en 2015, todos articularon performances corporales y acciones conectadas digitalmente para producir y sostener la aparición pública de quienes sufrieron los embates del capitalismo neoliberal a lo largo de diferentes contextos e historias. Estos movimientos ejemplifican una política de presencia corporizada que se crea uniendo modos de acción colectiva en y fuera de internet. A medida que el capitalismo se vuelve cada vez más especulativo y deshumanizante, los actos expresivos de plataformas múltiples

que movilizan la aparición de cuerpos políticamente excluidos –y a veces desaparecidos físicamente– se vuelven materializaciones cruciales del poder colectivo a la vez que tácticas que resisten la subjetivación neoliberal.³⁴

Las performances on y offline configuran espacios de aparición en los que, como sostiene Hannah Arendt: “Yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, allí donde los hombres (sic) no existen meramente como las otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita”.³⁵ Al abrir espacios de aparición que conectan historias y geografías de opresión, las acciones corporizadas transmediales mapeadas en este libro perturban “la tolerancia a la desigualdad creciente y el apoyo a la redistribución ascendente de la riqueza”.³⁶ Así, se abren horizontes revolucionarios a través de performances que unen espacios públicos y privados, el discurso y la corporización, el presente y la historia.³⁷ Así es como nos movemos de performances de protesta callejera a constelaciones de performance que habilitan a aquellxs cuya existencia se ha vuelto precaria por “el racismo y las formas de abandono calculado” a manifestar “el derecho de ser reconocidos”.³⁸ La performance entendida como un comportamiento expresivo que contribuye tanto a sedimentar como a cuestionar el comportamiento social es una herramienta fundamental en las formaciones de desobediencia colectiva bajo condiciones neoliberales.

PERFORMANCE: UN ARTE DE ACCIONES EN LA ERA DE LAS MUTACIONES NEOLIBERALES

“Performance” es un concepto expansivo. En el campo de los estudios de performance nos aproximamos a ella como un objeto de estudio, una lente analítica y un método de indagación e intervención. En cuanto objeto de estudio, es un término que refiere a acontecimientos artísticos, culturales o políticos, como una obra de teatro, un concierto o una protesta, o sea, acontecimientos que se diferencian de la vida diaria porque están enmarcados en tiempo y espacio: vamos a un teatro, a determinada hora, y nos conducimos de acuerdo con los protocolos establecidos para tal fin. Usada como lente analítica, “performance” sirve para ver el comportamiento social como una suerte de “teatro de la vida” en el que los actores sociales interactúan con una audiencia explícita o implícita, acatando o subvirtiendo construcciones sociales como la identidad de género, la lealtad a la patria, los roles familiares y la raza.³⁹ Como método de indagación e intervención, la performance produce y comunica un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo. Y también *hace* mundos, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión. En este sentido, la performance no solo reproduce lo que existe,

sino que al desnaturalizar la construcción social pone en marcha las posibilidades para la transformación del mundo, es decir, actualiza lo latente.

Por ejemplo, los movimientos feministas como Ni Una Menos (NUM) hacen uso de la performance on/offline para desligar los roles sociales de los cuerpos dentro del orden sexo-genérico patriarcal y para construir relaciones sociales emancipatorias. En su campaña de 2016 –“Con amor o sin amor, las tareas domésticas son trabajo”–, NUM redefinió el cuidado maternal como un trabajo no remunerado. Al abordar las tareas de las mujeres como performances de explotación normalizadas en lugar de verlas como cuidado maternal instintivo, NUM separó el trabajo de las mujeres de su usual asociación con el amor. Una vez que la performance es usada como herramienta analítica para desligar las identidades socialmente construidas de los cuerpos feminizados, otras performances se vuelven posibles para transformar los sistemas opresivos. En su campaña para la época de las fiestas –#EstamosParaNosotras–, NUM propuso redefinir el cuidado feminizado como trabajo comunitario, pidiéndoles a las mujeres que pongan un moño negro en su puerta o en su cuerpo para identificarse como potenciales aliadas de quienes sufran casos de violencia doméstica. Las participantes luego compartieron selfies y otras imágenes para poblar la página de Facebook de NUM. Esta campaña, lanzada durante la época navideña y justo antes del comienzo de las vacaciones (temporada alta del incansable trabajo femenino), representó

una crítica al orden social que crea un falso nexo natural entre cuerpos, género y roles sociales. También puso en acción un mundo de apoyo y protección mutua que rompe el confinamiento en la esfera doméstica, la cual en muchos casos resulta ser letal, algo demostrado por la actual escalada de violencia de género que dio origen a NUM. Como muestra #EstamosParaNosotras, la performance como comportamiento estructurado no solo mantiene los órdenes sociales; también crea condiciones para el cambio, haciendo posible que quienes entran en contacto con ella perciban lo construido, contingente e inestable de los significados y jerarquías corporizadas.

Más allá de los abordajes teóricos y metodológicos que proponen los estudios de performance, lxs teóricxs de las artes visuales la definen como una práctica artística efímera. Esta práctica interdisciplinaria emerge a principios del siglo XX dentro de los movimientos europeos de vanguardia como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, y es revisada en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial por colectivos como el grupo Gutai y lxs accionistas vienesxs.⁴⁰ En cuanto práctica artística “hecha de acciones”, la performance se basa en un foco existencial sobre el “acto” en respuesta a acontecimientos históricos como el Holocausto y la bomba atómica, que ponen de manifiesto el alcance de la capacidad humana para destruir.⁴¹ Así enmarcada, la performance o *arte en vivo* dramatiza una dialéctica entre actos creativos y destructivos que, como sostiene el crítico Paul Schimmel, se basa en una inquietud por los

comienzos y los finales.⁴² Como género artístico, la performance se concentra en el proceso más que en el producto, y en la resistencia y en la duración más que en la materialidad y la objetualidad estáticas.⁴³

Definidas como acciones estilizadas que pueden *actuar sobre* las condiciones opresivas más que simplemente *representarlas* (como vimos en el ejemplo del colectivo Ni Una Menos), las protestas performativas que son parte de este libro pueden ser ubicadas dentro de la trayectoria que el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer identifica como “conceptualismo latinoamericano”.⁴⁴ Según Camnitzer, el conceptualismo latinoamericano integró activamente la política a los acontecimientos y objetos artísticos. Al trabajar en contextos turbulentos, lxs artistas latinoamericanxs se esforzaron en lograr que su práctica tuviera un impacto social y emplearon el arte como una forma de agitación. Lxs artistas latinoamericanxs juzgaron la autonomía estética de la vanguardia como reaccionaria y elitista, y en muchos casos siguieron muy de cerca los procesos revolucionarios iniciados por lxs militantes políticos de la década de 1960 tras la Revolución cubana.⁴⁵

En los países hispanohablantes, la performance artística se ha denominado *arte de acción*, un concepto que resalta los aspectos efímeros y temporales de esta forma artística.⁴⁶ Derivado del latín *agere*, “acción” significa “poner algo en movimiento”, en oposición a *crear* un objeto o producto estático.⁴⁷ En un abordaje

que resuena con el concepto de constelaciones de performance, el crítico español Martí Peran ofrece el término “arte del acontecimiento” y sostiene que, mientras que el “arte de acción” destaca los procesos de desmaterialización al interior de las artes visuales, el “arte del acontecimiento” caracteriza trabajos en los cuales medios y agentes se involucran con diferentes comunidades. Peran define el arte del acontecimiento como una apropiación efímera del espacio público que busca producir un territorio de encuentro extendiéndose más allá de lo funcional hacia lo expresivo.⁴⁸ Podemos pensar en las performances digitales del Teatro de Disturbio Electrónico (sentadas virtuales y piezas de conceptualismo HTML) como ejemplos de arte del acontecimiento que hacen de internet un medio expresivo al unir protesta, medios de comunicación y repertorios artísticos para crear un suceso que altera los protocolos de la comunicación en red.

Al enfatizar la importancia estética, ética y táctica de la performance como un arte desmaterializado de acciones/acontecimientos que produce un encuentro crítico entre performers y espectadorxs, académicxs como Peggy Phelan sostienen que el “ahora” o “en vivo” (*liveness*), es decir, la experiencia temporal de la obra a medida que se produce, es la característica definitoria de la performance. En la obra de Phelan, la performance es definida como una forma cultural que “llega a ser lo que es mediante la desaparición”, es decir, una presencia efímera que se vuelve ausencia.⁴⁹ En

esta teorización, las tecnologías de registro –una fotografía, un video– representan el *recuerdo* de la performance, pero difieren fundamentalmente de ella.⁵⁰ La fotografía y la película (o el video) son categóricamente diferentes de la performance en vivo; son la documentación de algo que existió y, como tal, son un mero registro del acto efímero que no tiene impacto en la performance de origen.

Pensemos en la icónica performance duracional de Marina Abramović que formó parte de su retrospectiva del año 2010 en el MoMA, *El artista está presente*. En internet las fotos muestran a la artista sentada a la mesa con cada unx de lxs espectadorxs que hicieron cola para tal fin. En total, la performance duró setecientas horas. Abramović permaneció sentada durante siete horas, seis días a la semana, del 14 de marzo al 31 de mayo. Quienes estuvieron allí experimentaron la performance; tuvieron una parte activa en su desarrollo. Aquellxs que vieron fotos o videos en internet accedieron a la *documentación* de la performance. Su mirada y su presencia mediada no podían alterar el acontecimiento. La división categórica entre la performance (como un acto en vivo) y la “vieja” tecnología de medios de comunicación (caracterizada como documento complementario) impidió el abordaje teórico de los aspectos *generativos* de la mediación tecnológica. Aun cuando algunas performances conocidas, como la serie *Silueta* de Ana Mendieta o *Shoot* de Chris Burden, fueron concebidas *para* la cámara, el “en vivo” (entendido como *presencia no mediada*) fue y sigue

siendo uno de los atributos que caracterizan a la performance.⁵¹

En diálogo con los estudios de los nuevos medios, lxs teóricxs del teatro y la performance están cambiando la forma de conceptualizar la relación entre la performance y las nuevas tecnologías de comunicación. El principal desplazamiento implica transformar la *diferenciación categórica* entre el acto en vivo y su mediación en una *imbricación fenomenológica*, entendiendo lo “en vivo” como un *efecto* de los procesos de mediación y no como un *a priori*, ligado a una forma relacional específica. Steve Dixon y Philip Auslander sostienen que en la cultura digital lo “en vivo” y la presencia son el resultado de *demandas* hechas por las interfaces (pensemos en la página de inicio de Facebook) sobre lxs participantes, demandas que fuerzan al público a considerarlas como formas del “ahora”.⁵² Como modo de relación intensificada, la presencia no tiene que ver con lo visceral de un cuerpo actuando delante de un público en vivo, sino más bien con el marco simbólico dentro del cual se invita a percibir una experiencia colectiva como un acontecimiento en tiempo real.

Como saben quienes hayan participado recientemente en un *flash mob*, una protesta callejera o una campaña de Twitter, en lo que danah boyd llama el “estilo de vida siempre conectado” de la comunicación inalámbrica, el “en vivo” y la corporización son redefinidos como el efecto de nuestras interacciones en y fuera de las redes interconectadas.⁵³ Quienes hicieron fila para

ser parte de la performance inmersiva de Abramović durante la primera Bienal de Performance en Buenos Aires en 2015 postearon montones de fotos en Facebook antes de que el staff les quitara sus teléfonos para que se concentraran en las actividades indicadas por la artista. En la misma bienal, lxs participantes de la performance *Eva: volveré y seré performers* de Martín Sastre, en la que podían acceder al famoso balcón donde Evita le habló al pueblo argentino, disfrutaron la experiencia sacándose selfies y compartiendo la performance en internet.⁵⁴ En lugar de conectarse con las masas imaginarias que vieron a Evita desde la Plaza de Mayo, algunxs participantes les dieron preferencia a las redes sociales como el verdadero escenario desde el cual dirigirse a *sus* audiencias. La experiencia mediada se impuso por sobre el encuentro “no mediado” (no obstante imaginario). Las redes sociales, en cuanto plataformas de narración por excelencia, absorbieron la energía aurática de la relación directa con un espacio histórico ofrecida por Sastre. “Vivir para contar” se impuso por sobre “encarnar para sentir”.

La diseminación en redes sociales es hoy en día un aspecto central de nuestros encuentros con los acontecimientos en vivo. Los posteos en redes sociales, las fotos, videos, gifs y memes, los cuales están casi sincronizados con los acontecimientos no mediados, no son simplemente registros documentales, parásitos de los acontecimientos en vivo. Dichas producciones expanden el impulso de la performance contemporánea hacia la participación del público, permitiendo un diálogo transversal

entre espectadorxs reales y potenciales. En los ejemplos de performances participativas como *Eva: volveré...*, las redes de comunicación digital juegan un papel generativo más que secundario, influyendo en la experiencia y la recepción de los acontecimientos en vivo. A través de los efectos en tiempo real de las redes sociales, caracterizados por lo que Esther Weltevrede, Anne Helmond y Carolin Gerlitz llaman la “relevancia e inmediatez” de los posts de lxs usuarixs de redes sociales, la experiencia de la performance como un acontecimiento compartido trasciende la presencia mutua entre performers y espectadorxs que solemos asociar a los eventos en vivo o a las muestras de arte de performance.⁵⁵

Además de proyectar online experiencias offline, las performances en red se caracterizan por la retroalimentación entre las redes de comunicación en red y no mediadas. En las protestas performáticas, como el *flash mob Thriller por la educación*, la experiencia de la protesta callejera fue expandida y sostenida por la participación en las redes. Aunque los *flash mobs* se caracterizan por la ocupación del espacio físico en forma sincronizada, en *Thriller...* las plataformas de comunicación digital moldearon la experiencia de la protesta. La captura en video de la protesta y su circulación en las redes transformaron la performance *in situ* en un evento distribuido y extendido. Los posts continuos de usuarixs de redes sociales permitieron a quienes participaron convertir el recuerdo de una performance que había tenido un principio y un fin en la experiencia de un

acontecimiento en desarrollo, reafirmado por las reproducciones del *flash mob* en distintas ciudades de Chile.

Ejemplos como *Thriller por la educación* transforman una acción corporal que se da en un tiempo-espacio compartido en un acontecimiento multiplataforma y distribuido. Las performances que analizo en este libro prueban que la performance no es algo que le pertenece exclusivamente al mundo offline y que es trasladado posteriormente a las plataformas online. Por el contrario, la performance es un modo simbólico de acción que conecta espacios situados/físicos y virtuales, y configura así acciones a través de varios medios. En la cultura en red, la afirmación existencialista del “aquí y ahora” que diferencia a la performance en vivo de la reproducción documental es reestructurada. Esto se da a través del ensamblaje de expresiones multisituadas que cruzan distintas plataformas y, de este modo, constituyen un acontecimiento de performance transmedia.

La performance se convierte así en *constelaciones de performance*, y hace que se altere la diferenciación entre el evento corporizado, no mediado, y su diseminación, reproducción y amplificación en red. Cuando Diana Taylor define la performance como “actos de transferencia” de memoria cuerpo a cuerpo, desafía la conceptualización de Peggy Phelan de la performance como aquello que desaparece.⁵⁶ Mi trabajo expande la teorización de Taylor para definir las performances activistas contemporáneas como un modo de presencia colectiva y mediada, obtenida por el ensamblaje de acciones dispersas

dentro de un marco o narrativa común.

Las performances de protesta que analizo *entrelazan* comportamientos interconectados on y offline; de esta manera, configuran tácticas multiplataforma que confrontan sistemas contemporáneos de explotación y control nomádicos y multilocalizados. A la vez, las constelaciones de performance que unen espacialidades y temporalidades dislocadas nos permiten *desterritorializar* el carácter de acontecimiento de la performance (es decir, sus aspectos persuasivos y su fuerza disruptiva) de la copresencia física y temporal. De este modo, podemos usar la performance como una lente analítica para aprovechar los recursos de la tecnología en red que catalizan la acción coordinada offline. Pero podemos –y debemos– enmarcar también estas problemáticas en el campo del activismo digital.

ACTIVISMO DIGITAL: CÓMO HACER COSAS CON REDES

Para rastrear y teorizar las tácticas en red usadas por los activistas en Latinoamérica que promueven y sostienen la acción colectiva, *Activismos tecnopolíticos* explora el campo de los llamados “medios tácticos” (*tactical media*), la tecnopolítica y el activismo en redes sociales. Cada uno de estos campos representa diferentes aproximaciones al activismo digital como un modo de acción contrahegemónica. En nuestro viaje de exploración de los graduales entrelazamientos entre la performance corporal y las redes digitales en los movimientos sociales latinoamericanos, empezamos con la noción de medios tácticos, y las prácticas y principios de la llamada “desobediencia civil electrónica” ejemplificada por las sentadas virtuales del Teatro de Disturbio Electrónico. El Critical Art Ensemble, un grupo estadounidense fundado en la década de 1990, definió a los “medios tácticos” como un movimiento no comprometido con una forma o medio en particular, sino que emplea el medio que juzgue más efectivo para intervenir en un contexto particular.⁵⁷ Esta forma de activismo mediático surgió de la creencia de que las protestas de calle habían perdido su eficacia para confrontar las configuraciones de poder contemporáneas, que son desterritorializadas e interconectadas.

Rita Raley argumenta que las prácticas de medios tácticos crean procesos relacionales entre lxs artistas y activistas y sus públicos, y no un proceso de comunicación de sentido único. Amplitud semántica y contingencia son elementos clave de lo que Raley denomina “performances de medios tácticos”, las cuales perturban protocolos de uso e interacción con el fin de crear posibilidades nunca antes vistas dentro de los sistemas de comunicación.⁵⁸

En el contexto sudamericano, piezas como *NN-Red* de Ciro Múseres y *Buscar justicia* del colectivo Sienvolando ejemplifican un uso táctico de internet como sitio generador de compromiso colectivo. Antes de la aparición de los filtros de Facebook para mostrar solidaridad, Múseres invitó a lxs usuarixs de MSN y otros servicios de mensajería instantánea a cambiar sus fotos de perfil y mostrar la imagen y el nombre de una persona desaparecida durante la última dictadura militar en Argentina. Concebida como una acción colectiva de *Net.art* o arte en red, la pieza fue lanzada el 24 de marzo de 2006, en el trigésimo aniversario del golpe de Estado.

Sienvolando llevó a cabo una acción de medios tácticos similar para exigir justicia en el caso de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, miembros del Movimiento de Trabajadores Desocupados asesinados por la policía en junio de 2002 cuando participaban de una medida de fuerza en el puente Pueyrredón, una de las vías de acceso a la Ciudad de Buenos Aires. Como parte de una campaña multilocalizada que conectó

intervenciones en distintos medios, en 2008, seis años después de la masacre de Maximiliano y Darío, Sienvolando creó una acción de arte en internet a través de una página web interactiva que simulaba la interfaz de búsqueda de Google. Lxs artistas de Sienvolando reemplazaron el logo de Google con dibujos de las caras de los activistas asesinados. La imagen de marca de Google también fue modificada para incluir el nombre del lugar del conflicto: la ciudad de Avellaneda.⁵⁹ En *Buscar justicia* los dos botones que se pueden clicar, que son parte de la función de búsqueda de Google, sirvieron para denunciar y evidenciar la actitud del gobierno en el caso: “búsqueda de Google” se transformó en “cajoneo del gobierno”. Este botón llevaba a una lista de más de mil casos de brutalidad policial sin resolución.



Imagen 1. *Buscar justicia*, obra de *Net.art* por Sienvolando, Argentina, junio de 2008.

La opción “Me siento con suerte” celebraba el involucramiento activo de lxs usuarixs en el caso con la frase “Voy a buscar justicia!”. Al marcar esta opción, se accedía a información sobre el estado del proceso judicial. La página de Google adaptada se reprodujo offline como un mural en la calle, en el espacio de Sienvolando y en remeras, proponiendo la idea de que deberíamos ser tan activxs en nuestras demandas de justicia como lo somos en nuestras búsquedas diarias en Google.

Aunque en los noventa las publicaciones abiertas y los proyectos de activistas de medios como Indymedia no eran concebidos como “medios tácticos” *per se*, estos jugaron un rol fundamental en el desarrollo de los movimientos de altermundialismo, y posibilitaron prácticas de periodismo ciudadano que transformaron a las audiencias internacionales en participantes activxs de las protestas locales y globalizadas. En este sentido, como veremos en el contexto posterior a la crisis económica del 2001 en Argentina, Indymedia y otras plataformas de activismo de medios son el antecedente de la actual movilización en redes sociales, a pesar de que estas plataformas corresponden a la era de la comunicación “de unx a muchxs”.

El surgimiento de tecnologías ubicuas que permiten el acceso a internet desde cualquier lugar ha desestabilizado la noción de activismo digital que se da exclusivamente online. El mundo digital ya no es más un espacio separado al que debemos “conectarnos”. Actualmente, lo digital permea nuestras

vidas, moldeando la forma en que navegamos el espacio y las relaciones sociales. Mientras que en las décadas de 1990 y 2000 lxs activistas se concentraban en cómo hacer de internet un lugar de protesta (ya sea reemplazando o complementando las manifestaciones callejeras), en la década de 2010 la movilización se dio entrelazando espacios on y offline, a través de smartphones y redes sociales. Teóricxs de los movimientos sociales como Javier Toret conceptualizan este desplazamiento paradigmático (por el cual los medios tecnológicos son usados táctica y estratégicamente en la organización, la comunicación y la performance de acciones colectivas) con el término de “tecnopolítica”. Toret sostiene que la tecnopolítica es más que el ciberactivismo porque se apropia o inventa herramientas digitales para generar acción colectiva y organización en red. La tecnopolítica no es el activismo del clic (*clicktivism*), sino que más bien “se basa en la comprensión masiva, intuitiva y profunda de la capacidad política de organizarnos en red mediados por las tecnologías”.⁶⁰ Además, la tecnopolítica asume una forma de múltiples capas al entrelazar espacios físicos urbanos, medios de comunicación masiva y redes de personas. El ciclo de movimientos insurreccionales de 2011, como la Primavera Árabe, el 15-M español y Occupy Wall Street, son casos ejemplares de acción colectiva tecnopolítica, también teorizada como democracia descentralizada o “distribuida”.⁶¹

Cuando se analizan movimientos como el 15-M español y la Primavera Árabe, se enfatiza o se subestima el rol que

juega la mediación digital en la movilización social. Algunxs, como Gerbaudo, sostienen que las redes sociales *precipitan* la asamblea callejera, a la cual ubica como el principal sitio de movilización hoy en día. Otrxs, como Toret, usan la noción de realidad aumentada para mostrar la yuxtaposición que se da entre ambientes físicos y digitales en los movimientos contemporáneos y cómo, a través de nuevas herramientas, las protestas de calle y online se convierten en difusos acontecimientos transmediales.

De todas formas, lxs analistas de medios de ambos lados de esta división tienden a olvidarse de los cuerpos, enfatizando modos de comunicación, cooperación e inteligencia colectiva mediatizados sin considerar los modos de su performance, es decir, los modos de acción colectiva corporizados y temporales que ensamblan formas de colaboración asincrónicas y remotas. Como muestra Zizi Papacharissi en su estudio de la relación entre racionalidad y emotividad en la política contemporánea, al acceder y compartir información sobre una protesta en una era de mediación digital ubicua no estamos simplemente “reportando sobre” sino “sintonizando” la experiencia de un acontecimiento político o mediático.⁶² Aunque Papacharissi usa la discursividad para explicar el activismo y el afecto en redes sociales, su trabajo se alinea con mi enfoque más orientado a la performance, como un fenómeno que configura un acontecimiento transmedia extendido que redefine las nociones de corporización, copresencia y “en vivo”.

Los recientes ataques de spams a los hashtags de activistas

ponen en primer plano a las redes digitales como espacios de contienda simbólica. A la luz de estos y otros hechos, como el uso de Twitter como herramienta de gobierno, el activismo digital no debe ser desestimado rápidamente como activismo digital holgazán. Como dice Papacharissi, las redes digitales no solo son un medio para la comunicación; también moldean la manera en que intervenimos en procesos políticos y conflictos sociales, induciendo o interrumpiendo respuestas personales y colectivas. Al conectar teoría de la performance, economía política y análisis de los nuevos medios, *Activismos tecnopolíticos* ofrece una metodología para delinear patrones de protesta colectiva y performance activista que se apoyan en la relación sinérgica entre ambientes en y fuera de internet.

DESPLEGANDO CONSTELACIONES DE PERFORMANCE

Las constelaciones de performance que conceptualizo en este libro delinear formas emergentes de activismo y protesta en red iniciadas por organizadorxs y adherentes latinoamericanxs como respuesta a formas de capitalismo neoliberal en mutación, como el comercio internacional, la especulación financiera, los préstamos usurarios y la violencia narco. Estas cambiantes constelaciones de performance demuestran que las nuevas tecnologías de comunicación de medios no desplazan el énfasis de la performance en la acción corporal, sino que lo actualizan, y así permiten el desarrollo de movilizaciones corporizadas situadas para responder a condiciones de explotación cada vez más abstractas y biopolíticas.

El capítulo 1 comienza con la escena de la celebrada “primera revolución posmoderna”: el levantamiento zapatista de 1994 en contra del NAFTA colocó los cimientos de las tácticas activistas globales para responder a las crisis neoliberales locales. Este capítulo explora cómo lxs activistas evaluaron los cambiantes mecanismos y canales de acumulación capitalista transnacional, ejemplificados por el NAFTA, y cómo idearon tácticas que extrapolaron la convergencia callejera a internet. En este capítulo reviso los experimentos en medios tácticos del Teatro de Disturbio Electrónico de la década de 1990, conocidos como

incidentes de “desobediencia civil electrónica”. Además, exploro cómo las sentadas virtuales y las prácticas de conceptualismo HTML del Teatro de Disturbio Electrónico redefinieron las nociones de corporización, copresencia y especificidad de sitio, y convirtieron una performance abstracta tecnológica en una experiencia de presencia colectiva y disruptiva. Al trazar cómo estas performances de protesta configuraron constelaciones de performance de convergencia, analizo los mecanismos a través de los cuales confrontaron a las fuerzas que emplean las redes digitales como canales abstractos, incorpóreos y atemporales de circulación de capitales.

Mientras que el capítulo 1 establece que la convergencia online fue una táctica efectiva para activar respuestas remotas y globales a la colonización neoliberal de la tierra y los recursos zapatistas, el capítulo 2 analiza cómo los activistas de principios de la década del 2000 integraron la protesta callejera y el activismo web para abordar las dimensiones transnacionales de las crisis locales. Aquí hago foco en la crisis económica del 2001 en Argentina, una crisis que presagia el colapso mundial de 2008, como un ejemplo paradigmático del uso de entornos on y offline para configurar lo que defino como constelaciones de performance “de propagación”. En este capítulo analizo prácticas de periodismo ciudadano, narración digital y cacerolazos online para revelar la manera en que se utilizó lo digital contra mecanismos que benefician al capital financiero, como la abstracción, la separación y la descontextualización. Sostengo

que las constelaciones de performance de propagación montadas durante el período de crisis pos-2001 crearon condiciones de democracia radicalizada dirigidas a responder a sistemas internacionales de finanzas y a Estados soberanos en jaque.

Saliendo del tema de los activismos basados en la web de mediados de los noventa y principios de la década del 2000 para pasar a los activismos en redes sociales, el capítulo 3 se centra en las protestas estudiantiles de 2011 en Chile. Allí sostengo que, al entrelazar la performance callejera y la movilización en redes sociales, lxs activistas pudieron denunciar el endeudamiento individual como parte del “gobierno de deuda” y liberarlo de la subyugación financiera. A través de performances de protesta de plataformas múltiples como los *flash mobs*, lxs manifestantes generaron tácticas de colaboración asincrónica en red a través de las cuales desafiaron las lógicas neoliberales de progreso individual y generaron condiciones para un compromiso cívico alternativo.

El capítulo 4 se concentra en las campañas de hashtags iniciadas tras la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa que mencioné anteriormente. Este capítulo dilucida cómo los hashtags unieron el “en vivo” y la memoria en configuraciones de performance pulsantes e intermitentes para resistir la violencia estatal y corporativa. A través de mi análisis, muestro cómo lxs activistas mexicanxs transformaron respuestas de corto plazo en un movimiento de protesta persistente, al trabajar entre los pasajeros y a la vez repetitivos procesos de

los nuevos medios ejemplificados por los hashtags emergentes y los hashtags decadentes. Sostengo que la inestabilidad de los hashtags, su característico “en vivo” que constituye un ritmo digital de generación, degeneración y regeneración, es un atributo crucial para los activismos que buscan sostener el impulso de las protestas en red y construir movimientos sociales revolucionarios.

Dedico el capítulo 5 a pensar las dramaturgias constelativas que resisten las operaciones de sustracción y eliminación de cuerpos feminizados dentro del capitalismo heterocispatriarcal. Mediante el mapeo de la noción de “acuerparnos” como táctica de uno de los movimientos feministas más trascendentes de las últimas décadas –Ni Una Menos–, propongo tomar algunas de sus performances tecnopolíticas para teorizar direcciones hacia un horizonte de utopía que incluya a todos los cuerpos, pero fundamentalmente en relación y no como propiedad de sujetxs autónomxs. Aquí aparecen las arañas y la improvisación como el modo arácnido de la performance para dismantelar las dramaturgias femicidas y antiderechos.

En el epílogo, ofrezco una reflexión final sobre los movimientos sociales contemporáneos como formas de unidad mediatizada. Muestro cómo las revoluciones actuales son impulsadas por genealogías activistas, por la organización en redes sociales y por formas de activación que son descentradas y contingentes. Abordo los desafíos que enfrentan activistas y manifestantes en un momento político cada vez más represivo,

conservador y violento, y defino los ejemplos del libro como *guiones latentes* a ser reanimados.

Como afirmó Lucia Naser, activista y teórica uruguaya, en un posteo en su Facebook a fines de 2016, “contar la historia de lo que resiste también es una forma de pensar la transformación”. Este estudio, el cual mapea constelaciones de performance, sus tácticas, sus contextos e historias tal como se fueron desarrollando en el tiempo, es una invitación a considerar las maneras en que la performance como comportamiento expresivo y simbólico puede convertirse (o *se ha convertido*) en una táctica transformadora que se expande a través de plataformas, medios, temporalidades, territorios y contextos históricos para reclamar el carácter vital de las vidas que están en duda, devaluadas y colonizadas. Como espero demostrar en las siguientes páginas, al construir constelaciones de performance que reúnen cuerpos insurgentes para interrumpir modalidades de subyugación que tienen sus raíces en pasados coloniales y autoritarios, lxs activistas y artistas latinoamericanxs han creado y alimentado las semillas que prefiguran horizontes de justicia social.

A medida que los gobiernos en Latinoamérica retornan a caminos recorridos anteriormente (recurriendo, por ejemplo, a instituciones internacionales de préstamo como el FMI, cuyas políticas impuestas han tenido efectos catastróficos en la región), lxs activistas y artistas también revisan la caja de herramientas que heredaron de sus predecesorxs –una

genealogía, un reservorio de memorias—. En ese sentido, las constelaciones de performance no se tratan únicamente de entrelazamientos calle/internet; también están destinadas a dar cuenta de la relación entre surgimiento, emergencia e historia. Acontecimiento, desarrollo y memoria. Huellas del pasado que ayudan a imaginar y crear futuros en los que valga la pena vivir.

¹ Ver Fernando Calderón (coord.), “Understanding Social Conflict in Latin America”, United Nations Development Programme, Fundación UNIR, Bolivia, 2013; Christina Schatzman, “Political Challenge in Latin America: Rebellion and Collective Protest in an Era of Democratization”, *Journal of Peace Research* 42.3 (2005): 291-310; y Sonia Álvarez *et al.* (eds.), *Beyond Civil Society: Activism, Participation and Protest in Latin America*, Durham, Duke University Press, 2017.

² Me enteré de esto cuando le pregunté a Teresa Sarrail, una profesora de teatro de la Universidad Nacional de las Artes, por la historia del edificio del Conservatorio Nacional de Teatro de la calle French durante mi visita a Buenos Aires en 2016.

³ En Argentina, la comunidad teatral ha jugado un rol crucial en la transición a la democracia. Por ejemplo, como menciona Brenda Werth, las dos primeras ediciones del festival de teatro Teatro Abierto (1981-1985) funcionaron como “un acto teatral colectivo de resistencia desafiando a la dictadura”. Debido al audaz posicionamiento del festival frente a la censura y al terrorismo de Estado, el Teatro Picadero, donde se realizaba

Teatro Abierto, fue bombardeado en la mañana del 6 de agosto de 1981. Ver Brenda Werth, *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010.

⁴ Sobre la protesta como performance radical, ver Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Londres, Routledge, 1999.

⁵ Jodi Dean afirma que en un contexto de saturación mediática donde todos son prosumidores, es decir, a la vez consumidores y productores de contenido, los mensajes se vuelven meras ocasiones para procesos de circulación indefinida que crean lo que Dean llama “capitalismo comunicativo”. Ver *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Durham, Duke University Press, 2009.

⁶ En su estudio de la tecnología en la performance, Chris Salter usa el término “entrelazamiento” (*entanglement*) para definir las formas en las que la tecnología no solo complementa, sino que transforma las prácticas artísticas desafiando los límites entre la acción humana y no humana. Ver *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press, 2010. Mientras que Salter se refiere principalmente a la performance en espacios físicos, aquí utilizo el concepto de “entrelazamiento” para teorizar la interacción entre tácticas on y offline que generan constelaciones de performance de activismo transnacional.

⁷ Quienes se interesen por el concepto de “constelación” en los

estudios culturales pueden consultar el trabajo de Norm Friesen, “Wandering Star: The Image of the Constellation in Benjamin, Giedion, and McLuhan”, julio de 2013, www.academia.edu. Para un enfoque orientado a la performance, ver Lynette Hunter, “Constellation: Engaging with Radical Devised Dance Theatre. Keith Henessy’s *Sol Niger*”, en John Rouse y Peter Lichtenfels (eds.), *Performance, Politics, and Activism*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 132-153.

⁸ Sobre la noción de “circulación afectiva”, consultar el artículo de Sara Ahmed, “Affective Economies”, *Social Text* 22.2 (2004): 117-139.

⁹ Ver Baz Kershaw, *The Radical in Performance*, ob. cit., y Susan Leigh Foster, “Choreographies of Protest”, *Theatre Journal* 55.3 (2003): 395-412.

¹⁰ Françoise Lionnet y Shu-mei Shih explican que, mientras que lo global es “un conjunto de criterios homogéneos y dominantes, lo transnacional designa espacios y prácticas en los que actúan agentes que cruzan fronteras, sean dominantes o marginales”. Estas teóricas ubican al transnacionalismo como una consecuencia de la última ola de globalización. Ellas sostienen que el transnacionalismo y la globalización corresponden a la fase de capitalismo avanzado definida por las prácticas de inversión financiera, acumulación flexible y circuitos de trabajo posfordistas, y que mientras el transnacionalismo es “parte y parcela de la globalización

[...] puede ser menos programado y más desperdigado”. Ver Françoise Lionnet y Shu-mei Shih (eds.), *Minor Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 5.

¹¹ En esta oración juego con la definición frecuentemente citada de Peggy Phelan que define la performance como una forma de arte que “llega a ser lo que es mediante la desaparición”. Esto quiere decir que lo efímero es fundacional dentro de la política de la performance como una forma artística no reproductiva. Ver *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 146 (hay traducción: “Ontología del performance: representación sin reproducción”, en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2011).

¹² Aquí entro en el debate entre quienes definen la performance como un acto o acontecimiento efímero, no reproducible (Peggy Phelan), y quienes afirman que la performance es un sistema de memoria y un modo de preservar la cultura (Richard Schechner, Joseph Roach, Diana Taylor). A su vez, José Esteban Muñoz y Fred Moten aúnan estas dos posiciones afirmando que el carácter efímero de la performance es en realidad una precondition para su reproductibilidad, y que lo que podemos llamar el “estado titilante de la performance” es de suma importancia para sujetxs minoritarixs, para quienes la hipervisibilidad es una forma de control social y deshumanización. Ver José Esteban Muñoz, “Ephemera as

Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women and Performance* 8.2 (1996): 5-17; y Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

¹³ Jonathan Matthew Smucker define la política prefigurativa (*prefigurative politics*) como una filosofía que “busca demostrar el ‘mundo mejor’ que imagina para el futuro en las acciones que realiza hoy”. Smucker contrapone la política prefigurativa a la “política del poder” (*power politics*), dirigida a influir en el cambio a largo plazo. Por otra parte, Benjamin Arditi sostiene que la política prefigurativa, que él define como “performativos políticos”, ya es transformadora del mundo (y de la política) tal como la conocemos. Ver Smucker, *Hegemony How-To: A Roadmap for Radicals*, Baltimore, AK Press, 2017, p. 103; y Arditi, “Las insurgencias no tienen un plan – ellas *son* el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes”, *e-misférica* 10.2, hemisphericinstitute.org.

¹⁴ L.A. Kauffman afirma que el movimiento antinuclear de los setenta es un punto de quiebre en la historia de la movilización social en Estados Unidos porque creó “un nuevo modelo para las acciones de gran escala” que encarnó “una nueva forma de vivir y actuar”. Kauffman sostiene que este modelo se generalizó en un momento en el que el cambio se volvió particularmente difícil de visualizar. De este modo, nos enseña que la política prefigurativa es siempre contextual y debe ser evaluada tomando en consideración las condiciones,

herramientas y sistemas disponibles para trabajar en pos del cambio social. Ver *Direct Action: Protest and the Reinvention of American Radicalism*, Londres, Verso Books, 2017. Para una discusión sobre el cambio social centrada en la performance, ver Stephani Etheridge Woodson y Tamara Underiner (eds.), *Theatre, Performance and Change*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁵ #YoSoy132 fue una movilización social generada por un grupo de 131 estudiantes que confrontaron al presidente mexicano Enrique Peña Nieto durante su visita a la Universidad Iberoamericana el 11 de mayo de 2012. Luego de que Peña Nieto acusara a lxs manifestantes de “infiltrados”, lxs estudiantes subieron un video a YouTube en el que mostraban sus carnets universitarios. Lxs simpatizantes usaron el hashtag #YoSoy132 para respaldar a lxs estudiantes. Esto inició un movimiento cívico que denunció la manipulación de los medios masivos y la influencia de las corporaciones en la política electoral.

¹⁶ Ver especialmente Zizi Papacharissi, *Affective Publics: Sentiment, Technology and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2014; y Lisa Kember y Joanna Zylińska, *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*, Cambridge, MIT Press, 2014.

¹⁷ Años después, lxs usuarixs de Facebook recordarían este acontecimiento, expresando que sería grandioso volver a actuarlo ya que lxs estudiantes aún no habían logrado su objetivo. El

recuerdo movió a lxs espectadorxs a revivir el ciclo de protestas de 2011 y lxs empujó a volver a la lucha.

¹⁸ Verónica Gago, *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

¹⁹ Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*, Londres, Pluto; Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012.

²⁰ Susan Leigh Foster propone usar el concepto de “coreografía” para resaltar la función simbólica y material del cuerpo como una herramienta activista. Basándose en el trabajo de Foster, Gerbaudo acuña la expresión “coreografías de asamblea” para caracterizar el modo en que lxs organizadorxs usan las redes sociales para preparar el terreno para las asambleas que son cruciales. Ver Susan Leigh Foster, “Choreographies of Protest”, ob. cit., y Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets*, ob. cit.

²¹ De hecho, el apoyo de Thatcher a las políticas de Pinochet fue fundamental para la continuidad del neoliberalismo en Chile. Thatcher mantuvo su alianza con el dictador incluso después de su imputación y arresto en Londres por violaciones a los derechos humanos. Agradezco a Brenda Werth por esta observación.

²² David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, p. 7 (hay traducción: *La breve historia del neoliberalismo*, trad. de Ana Varela Mateos, Madrid, Akal, 2007).

²³ Ibídem, p. 2. Sobre el neoliberalismo como racionalidad gubernamental y lógica generalizada, ver Pierre Dardot y Christian Laval, *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*, trad. de Alfonso Diez, Barcelona, Gedisa, 2013.

²⁴ Adam Smith, *The Wealth of Nations: Books I-IV*, ed. de Andrew Skinner, Londres, Penguin Books, 1999 (hay traducción: *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, ed. de Edwin Cannan, trad. de Gabriel Franco, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1958).

²⁵ Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston, Beacon Press, 2003.

²⁶ Ibídem, p. xii.

²⁷ David Harvey, *Brief History of Neoliberalism*, ob. cit., p. 2.

²⁸ Arlene Dávila sostiene que fueron lxs latinoamericanxs quienes introdujeron el tema del neoliberalismo en la academia estadounidense. Concentrándose en la forma en que los regímenes neoliberales en Latinoamérica determinan el valor y la función de la cultura, Dávila advierte sobre el error de abordar el neoliberalismo como algo estable y no como un proceso profundamente contextual. Ver Arlene Dávila, “Locating Neoliberalism in Time, Space, and ‘Culture’”, *American Quarterly* 66.3 (2014): 549-555.

²⁹ Sobre el proyecto socialista cibernético de Salvador Allende

consultar Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos: tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, Santiago de Chile, LOM, 2013.

³⁰ Ver Juan José Carrillo Nieto, “El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. Entrevista a Tomás Moulián”, *Perfiles Latinoamericanos* 1.35 (2010): 145-155; y Naomi Klein, *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, trad. de Isabel Fuentes García, Buenos Aires, Paidós, 2007.

³¹ Verónica Gago, *La razón neoliberal*, ob. cit.

³² En la práctica, durante las décadas de 1960 y 1970, los movimientos populares y estudiantiles que desafiaban el gobierno de partido único fueron perseguidos por programas de contrainsurgencia administrados por generales entrenados en la Escuela de las Américas. Durante la Guerra Sucia mexicana (1968-1982), más de 1200 personas fueron desaparecidas por la fuerza.

³³ Ver Chris Gilbreth y Gerardo Otero, “Democratization in Mexico: The Zapatista Uprising and Civil Society”, *Latin American Perspectives* 28.4 (2001): 7-29.

³⁴ Tanto en Chile como en Argentina, durante los gobiernos democráticos de la década de 1990 el neoliberalismo se intensificó. En Chile, el éxito relativo del programa económico de Pinochet creó un clima de apatía política a través de la idea de que la desactivación política había funcionado. Ver María José Contreras Lorenzini, “A Woman Artist in the Neoliberal

Chilean Jungle”, en Elin Diamond, Denise Varney y Candice Amich (eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 239-251.

³⁵ Hannah Arendt, *La condición humana*, trad. de Ramón Gil, Barcelona, Paidós, 1993, p. 225.

³⁶ Lisa Duggan, *The Twilight of Equality*, ob. cit., p. xii.

³⁷ Como observa Judith Butler, la noción de Arendt del “espacio de aparición” se basa en la polis griega, que separa lo público de lo privado y privilegia el hablar en público como lo político sobre el cuerpo como sitio de no libertad basado en necesidades biológicas. Para discutir formas contemporáneas de opresión, Butler enfatiza la corporalidad como un terreno político. Y al escribir sobre el funcionamiento y los efectos performativos de las asambleas callejeras, Butler define lo asambleario como una forma de reestablecer el espacio de aparición para “aquellos asociados con una existencia corporal” (mujeres, niñxs, lxs explotadx, y demás) para hacer manifiesta su “exposición diferencial a la muerte”. Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. de María José Viejo, Barcelona, Paidós, 2017.

³⁸ Ídem.

³⁹ Sobre la raza y la raza como performance, ver E. Patrick Johnson, *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*, Durham, Duke University Press, 2003.

⁴⁰ Sobre los orígenes vanguardistas de la historia del arte de la performance en Europa y Estados Unidos, ver RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Nueva York, Thames & Hudson, 2001 (hay traducción: *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*, trad. de Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1996).

⁴¹ Paul Schimmel, “Leap into the Void: Performance and the Object”, en *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Londres, Thames & Hudson, 1998, p. 17.

⁴² Ídem.

⁴³ Para un abordaje del “giro performativo” en el teatro, consultar Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, y Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

⁴⁴ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2008.

⁴⁵ Lxs artistas usaban palabras como “sabotaje”, “apagón”, “denuncia”, “clandestinidad” y “protesta” para referirse a la circulación o al formato de sus obras. Ver Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

⁴⁶ Para consultar estudios críticos sobre el arte de la performance en Latinoamérica, ver Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Nueva York,

Routledge, 2000; Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Los Ángeles, Hammer Museum, University of California; Nueva York, Del Monico Books-Prestel, 2017; y Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, Nueva York, El Museo del Barrio, 2008.

⁴⁷ Hannah Arendt en Dermot Moran y Timothy Mooney (eds.), *The Phenomenology Reader*, Nueva York, Routledge, 2002, p. 371.

⁴⁸ Martí Peran, “Arquitectura del acontecimiento”, en Pedro de Llano y Xosé Lois Gutiérrez (eds.), *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar*, La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2001, p. 118.

⁴⁹ Partiendo del trabajo de Herbert Blau y Roland Barthes, Phelan vincula la performance con la experiencia de la muerte y conceptualiza a lxs espectadorxs como testigxs de la finitud. Esto expande el significado de lo “en vivo” más allá de las experiencias estéticas no mediadas a una experiencia que resalta la finitud humana. Peggy Phelan, *Unmarked*, ob. cit., p. 146.

⁵⁰ Esta categorización de la performance como acontecimiento, y de la tecnología como documentación de segundo orden, también posiciona a la performance en el terreno del aquí y el ahora, y ocluye así consideraciones sobre corporalidad y memoria, historia y archivo. Impugnando la definición de performance como “siempre por primera

vez”, académicas como Diana Taylor y Rebecca Schneider posicionan a la performance como un sistema corporal de memoria y preservación de la cultura. Ver Diana Taylor, *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*, trad. de Anabelle Contreras Castro, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2015; y Rebecca Schneider, “El performance permanece”, en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, ob. cit.

⁵¹ Jorge Dubatti llama “convivio” al carácter acontecimental del teatro, es decir, a “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro”. A esta noción contrapone el concepto de “tecnovivio”, que define como “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica”. Si bien señala que ambos conceptos se imbrican en el teatro intermedial, en su trabajo los aspectos conviviales del teatro tienen precedencia sobre la mediación tecnológica, a la que entiende como descorporalizada. Jorge Dubatti, “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9 (2015): 44-54.

⁵² Ver Steve Dixon, *A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, 2007; y Philip Auslander, “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective”, *PAJ: A Journal of Performance*

and Art 34.3 (2012): 3-11. Ver también, Sarah Bay-Cheng *et al.*, *Mapping Intermediality in Performance*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2010; y Sarah Bay-Cheng, “Digital Culture”, en Bryan Reynolds (ed.), *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, Londres, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 39-49.

⁵³ danah boyd, “Participating in the Always-On Lifestyle”, en Michael Mandiberg (ed.), *The Social Media Reader*, Nueva York, NYU Press, 2012, pp. 71-76.

⁵⁴ Para más información sobre la performance de Sastre, visitar el sitio web de la Bienal de Performance de Buenos Aires, edición 2015: bienalbp.org.

⁵⁵ Esther Weltevrede, Anne Helmond y Carolin Gerlitz, “The Politics of Real-Time: A Device Perspective on Social Media Platforms and Search Engines”, *Theory, Culture & Society* 31.6 (2014): 125-150.

⁵⁶ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio*, ob. cit.

⁵⁷ Jon McKenzie y Rebecca Schneider, “Critical Art Ensemble: Tactical Media Practitioners”, *TDR: The Drama Review* 44.4 (2000): 143-144.

⁵⁸ Rita Raley, *Tactical Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

⁵⁹ Esta obra de *Net.art* ya no está activa online pero puede explorarse ingresando a <http://buscarjusticia.linefeed.org> en el Wayback Machine del Internet Archive archive.org.

⁶⁰ Javier Toret *et al.*, “Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida”, IN3 Working Paper Series, Internet Disciplinary Institute, 18 de junio de 2013, p. 43, tecnopolitica.net.

⁶¹ AA.VV., *Democracia distribuida: miradas de la Universidad Nómada al 15M*, Universidad Nómada, 2012, www.trasversales.net.

⁶² Zizi Papacharissi, *Affective Publics*, ob. cit.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.