

La revuelta performativa. Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno*

Iván Pinto Veas**

María José Bello Navarro***

[RESUMEN]

A dos años del llamado “estallido de Octubre”, este artículo se centra en una mirada retrospectiva a piezas audiovisuales realizadas por distintos colectivos audiovisuales insertos en un proceso de protesta y transformación social. El texto realiza un análisis desde las ideas de performance y performatividad, proponiendo la noción de un “espacio performático” que acompañó el proceso propiamente performativo de la revuelta. Luego de revisar las condiciones y consecuencias políticas del estallido, así como discutir cómo se insertan estas manifestaciones en las relaciones arte y política, el artículo analiza diversas piezas y registros que constituyen un corpus sólido de un archivo audiovisual de la revuelta social. La creación de relatos audiovisuales fue parte de un acelerado proceso de transformación en las formas de hacer y comunicar las demandas políticas, desde una estética vinculada a la ocupación artística del espacio público que se plasmó en narrativas que desestabilizaron el orden dominante desde las pantallas.

Palabras clave: Estallido social, performance, performatividad, colectivos audiovisuales.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.rphn

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

* Artículo de investigación. Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT Posdoctorado 2020 n.º 3200557: “El documental performativo en Argentina, Chile y Brasil, 2000-2020”, a cargo de Iván Pinto Veas, en el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

** Iván Pinto Veas. Crítico de cine, investigador y docente. Licenciado en Estética por la Universidad Católica de Chile y en Cine y Televisión por la Universidad Arcis, con estudios de Comunicación y Cultura por Universidad de Buenos Aires, doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Editor general del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director y creador de <http://elagentecine.cl>, sitio dedicado a la crítica de cartelera, festivales y estrenos de circuito independiente. ORCID: 0000-0003-2546-7523. Correo electrónico: ivanpinto@uchile.cl.

*** Periodista y académica chilena. Periodista por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Estética Audiovisual por la Université de Toulouse II-Le Mirail y doctora en Artes y Educación por la Universidad de Barcelona. Actualmente, se desempeña como profesora e investigadora de la Escuela de Creación Audiovisual de la Universidad Austral de Chile en Valdivia. Investiga sobre feminismos, movimientos sociales, cine y educación. Orcid: 0000-0002-5488-3449. Correo electrónico: maria.bello@uach.cl.



CÓMO CITAR:

Pinto Veas, Iván y María José Bello Navarro. 2022. “La revuelta performativa. Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 192-219. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.rphn>

The Performative Revolt. Towards an Expanded Notion of Bodies and Images in Public Space Based on the Chilean Social Outbreak

A revolta performativa. Rumo a uma noção ampliada de corpos e imagens no espaço público a partir da explosão social chilena

[ABSTRACT]

Two years after the so-called “social outbreak of October,” this paper focuses on a retrospective look at audiovisual pieces made by different audiovisual groups inserted in a process of protest and social transformation. The text does an analysis based on the ideas of performance and performativity, proposing the notion of a “performative space” that accompanied the performative process of the revolt. After reviewing the conditions and political consequences of the outbreak, as well as discussing how these protests are inserted in the relationships between art and politics, the paper analyzes several pieces and records that constitute a solid corpus of an audiovisual archive of the social revolt. The creation of audiovisual stories was part of an accelerated process of transformation in the ways of making and communicating political demands, from an aesthetic linked to the artistic occupation of public space that was reflected in narratives that destabilized the dominant order from the screens.

Keywords: Social uprising, performance, performativity, audiovisual collectives.

[RESUMO]

Dois anos após a chamada “explosão de outubro”, este artigo se concentra em um olhar retrospectivo sobre peças audiovisuais realizadas por diferentes grupos audiovisuais inseridos em um processo de protesto e transformação social. O texto faz uma análise a partir das ideias de performance e performatividade, propondo a noção de um “espaço performativo” que acompanhou o processo propriamente performativo da revolta. Após revisar as condições e consequências políticas da explosão, além de discutir como essas manifestações se inserem nas relações entre arte e política, o artigo analisa várias peças e registros que constituem um sólido corpus de um arquivo audiovisual da revolta social. A criação de histórias audiovisuais fez parte de um processo acelerado de transformação nas formas de fazer e comunicar demandas políticas, de uma estética ligada à ocupação artística do espaço público que se refletiu em narrativas que desestabilizaram a ordem dominante das telas.

Palavras-chave: Explosão social, performance, performatividade, coletivos audiovisuais.

Introducción

> Se van a cumplir dos años del estallido social chileno ocurrido en octubre de 2019, evento que marcó un hito social y político de relevancia con gran repercusión nacional. Una de las características centrales del estallido fue ser una operación descentrada, múltiple y multitudinaria, que se organizó por fuera de los partidos tradicionales. Con ello, se trató de una revuelta que creó y legitimó espacios de visibilidad a partir de intervenciones y acciones públicas desarrolladas por distintos colectivos que concitaron la atención de los medios y la opinión pública. La revuelta, podría decirse, “creó sus propios medios”, los que desde distintos soportes y circulaciones se establecieron en una zona indeterminada entre el activismo político y artístico, estos dieron un lugar preponderante a la imagen. Este artículo busca analizar el rol que tuvieron distintos colectivos audiovisuales durante el estallido a partir de la propuesta de una protesta “expandida” o “performática”. Para dar cuenta de ello, lo organizamos en cuatro secciones. La primera sección revisa retrospectivamente el estallido desde sus condiciones sociales y políticas, y proyecta el evento al día de hoy. La segunda sección revisa la discusión sobre arte y protesta que se ha venido produciendo a partir del nuevo ciclo de protestas en Chile y América Latina. La tercera sección interroga el lugar de la imagen en la protesta chilena a partir de una discusión local en que se estableció. Por último, la cuarta sección analiza piezas audiovisuales que materializan y dan forma a estos planteamientos.

Una racconto imposible del estallido social

A dos años del estallido social de octubre de 2019, los resultados hablan por sí solos. Políticamente, el país se conduce, a pesar de la pandemia, a un proceso constituyente que redactará una nueva constitución política, que dejará atrás la constitución pinochetista que regulaba al país desde 1981.¹ Así, temas centrales del estallido como fueron la precarización de la vida cotidiana, el fin del sistema de pensiones, la lucha de los pueblos originarios y, en general, el final de una privatización neoliberal para apuntar a un nuevo modelo de desarrollo sustentable parecen ser los que han determinado la agenda política y el vector sobre el cual se mueve un Chile actual que, luego de tres décadas de democracia neoliberal, se ha sacudido para encontrar un nuevo horizonte y pacto social.² Un año y medio después del estallido, el país sufragó para elegir democráticamente una convención constituyente paritaria, compuesta de 155 integrantes, en que 17 escaños fueron reservados para representantes de los pueblos originarios. Esta convención será la encargada de escribir una carta magna que dé un nuevo rumbo al país.

Desde una mirada retrospectiva, es difícil hacer un *racconto* ordenado de un gran número de hechos ocurridos en pocas semanas. La fisiognomía del “estallido” parece ser la de una narrativa comprimida, con cientos de aristas que acontecen sincrónicamente en distintos lugares. A lo largo de más de seis semanas, los sucesos acaecidos en Chile parecieron ir en ascenso, desde el salto al torniquete por parte de los manifestantes estudiantiles a modo de protesta por el alza del pasaje bajo el lema “Evadir, no pagar, otra forma de luchar” (7 de octubre de 2019), hasta la “marcha más grande de Chile” (25 de octubre de 2019), que se calculó con la presencia de más de un millón de personas en Santiago. Todos eventos que fueron contrarrestados con violencia policial y uso desmedido de la fuerza: la cifra de 30 muertos y más de 400 mutilaciones oculares.³ Se sumaron a ello las manifestaciones ocurridas en las principales ciudades de todo el país, como fueron Valparaíso, Valdivia y Concepción, donde la máxima “la normalidad era el problema” parecía sostener una suerte de tiempo excepcional en que todo podía ser posible. Se trató precisamente de una temporalidad suspendida, tal como define Di Cesare (2021) la temporalidad de la revuelta:

El evento de la revuelta interrumpe el tiempo, echa por tierra la agenda del poder, detiene la rutina del despojo, trastoca la Historia. La revuelta estalla inesperada e impredecible, sin un porqué, sin una razón, pero siguiendo su lógica: la de romper el marco establecido en el que se hacen valer las razones del orden. (124)

Como señala Garretón (2021), el estallido chileno hizo converger dos “crisis” que señalan un momento de quiebre epocal. La primera dice relación con una crisis global y latinoamericana del capitalismo como modelo de desarrollo. Se trataría de un “tipo particular de capitalismo” que se basaría en “el poder financiero y la búsqueda de la mayor mercantilización en los distintos aspectos de la vida cotidiana” (24), lo que en América Latina ha implicado un impacto mayor desde el extractivismo y el rentismo, y dañado no solo los sistemas ecológicos, sino también las desigualdades sociales. La segunda crisis es más local y dice relación con la “crisis de la democracia representativa” (24), una demanda política que “no se encausa en mecanismos institucionales” (26). Tal como ha sido señalado en distintos lugares (Araujo 2019; Garretón 2021; Ruiz y Caviedes 2020), esta crisis podría leerse también como un itinerario de conflictividad y malestar que parecía estar presente desde el retorno de la democracia y que encuentra un nuevo momento a partir del ciclo 2010-2020, en las distintas irrupciones y manifestaciones de los movimientos sociales, iniciadas por las marchas por la educación secundaria y superior (en 2006, la revolución pingüina y, en 2011, la movilización estudiantil por una educación libre, gratuita y de calidad).⁴

Una de las aristas más relevantes del estallido fue la irrupción de los movimientos feministas, y su agenda de denuncia y cambios, en la esfera pública. Es importante subrayar que se trata de un proceso que se había venido gestando en los últimos años y que ya había tenido una expresión pública relevante en lo que se conoció como el mayo feminista de 2018. La explosión de protestas en las calles de Santiago y en las capitales regionales de Chile en esa ocasión nació como una respuesta hacia acusaciones de abusos sexuales que habían sufrido mujeres por profesores en diversas universidades del país. Esta revuelta feminista, que tuvo un despliegue en el espacio público, permeó las instituciones y provocó un cambio cultural. Lo anterior había estado también ligado al debate parlamentario proaborto en Argentina y que luego se trasladó a Chile, con el pañuelo verde como emblema de las movilizaciones.⁵

Articulando múltiples estrategias de visibilidad, la revuelta chilena irrumpió en el espacio público con la fuerza *performativa* de los cuerpos reunidos, ese proclama del “nosotros” que Butler (2015) ha denominado un proceso “autodesignante y autoconstituyente” (51), un acto *performativo* que “ nombra ese ejercicio de un derecho a la existencia que impulsa a lo precario hacia

una vida política” (Butler y Athanasiou 2017, 128). Se trató de una manifestación compuesta por el afecto de los cuerpos reunidos, un proceso de exposición y desposesión de identidades prefijadas hacia una zona nueva de precipitación e imaginación subversiva, compuesta por un “ensamblaje de fracciones heterogéneas de subjetividades diversas, cuyos trazados de identidad entran en convergencia o en divergencia según las posiciones que ocupan sus sujetos en determinados campos de fuerzas y posiciones” (Richard 2021, 133-134), como reflexionó Richard sobre ese “pueblo” que apareció para el estallido social. A esto le llamamos la dimensión *performativa* de la revuelta.

Arte y protesta en el estallido

Mientras la dimensión *performativa* de la revuelta se instituye a través de la reunión de los cuerpos y el proceso de autodesignación, proponemos que a su vez existió una dimensión propiamente *performática*, más vinculada a la acción creativa, a la apropiación del espacio y a la interacción con soportes tecnológicos que expandieron el proceso hacia aspectos visuales, corpóreos, procesuales y no discursivos.⁶ Tal como propone Pinochet (2021), la protesta social de octubre 2019 tuvo la particularidad de ser una disputa por el espacio público, una lucha por dos formas de concebir la *polis*. Así, en la revuelta:

Convivían en la experiencia urbana dos fuerzas encontradas: los ánimos normalizadores y las resistencias a esa nueva normalidad. Del lado de los primeros, el orden neoliberal buscaba reinventarse mediante pintura fresca en los muros, batallones de personal de aseo en las calles, y blindajes selectivos en la infraestructura comercial, que permitían el paso del cliente pero no del vándalo. Del lado de las segundas, una amplia gama de movilizaciones ciudadanas exploraban formas de organizar el descontento, señalando el presente como un punto de inflexión histórico y constituyente frente al cual no había marcha atrás. (3)

Las diversas acciones realizadas por colectivos activistas, que iban desde la intervención espacial, el plegado de estenciles, el grafiti, la proyección lumínica, hasta la construcción de archivos populares, sumadas a las ya habituales *performances* por colectivos artísticos, grupos de teatro, artes visuales, músicos, constituyeron un *espacio performático* de la protesta, extendida hacia nuevas lógicas de intervención del espacio.⁷

¿De qué forma se vinculó la dimensión *performativa* del “nosotros reunidos” con esta dimensión *performática* de las intervenciones? ¿De qué modo situar la relación *performativa* en que se sitúa la encrucijada de las relaciones arte-política-revuelta? Reflexionando sobre estas aporías, desvíos y reconfiguraciones de la relación estética-política, Escobar (2021) sostiene que estas zonas de indeterminación mutua promueven una determinada fricción, una suerte de promesa *performativa*, que podría ser capaz de “movilizar expectativas en medio de una escena desencantada” (657):

Las actuales revueltas populares —cuyas intensas significaciones se sobrepasan a sí mismas y cuya potencia hace estallar los encuadres de la rebeldía masiva y de la representación (política y estética)— trastornan la disyunción binaria arte/no arte. Es decir, permiten cuestionar que ambos términos, trabados en una dicotomía fatal, resulten mutuamente excluyentes. (692)

Para Pinochet (2021), esto obliga a pensar de nuevo dos genealogías de relación estética y política: la de la “estetización de la política” y la de “politización del arte”; para pensar un punto de convergencia donde se instalaron estas prácticas disruptivas. Así es como “tanto el sistema-arte como el sistema político pierden protagonismo en el control y la gestión de estas acciones públicas, las cuales saltan de los territorios urbanos a las redes sociales con una fuerza viral descentrada e incontenible” (6).

Precisamente, desde estos excesos, desbordes e indeterminaciones se fue instalando un determinado *activismo performativo* que vinculó indistintamente la protesta social con la intervención contaminándose mutuamente en una suerte de *performance colectiva*. Tal como lo proponemos, esto sitúa, siguiendo a Bal (2009), una interacción entre las dimensiones de la *performance* y su *performatividad*.⁸

Proponemos esto en diálogo con otros acercamientos. El primero dice relación con la cuestión de la presencia y comparecencia de los cuerpos. Reflexionando sobre las acciones colectivas y corpóreas que se han instalado en el espacio de protesta, Taylor (2017) propone la copresencia en un “singular plural” de los espacios de manifestación, con énfasis en las dimensiones afectivas de los cuerpos compuestos unos con otros: “Los cuerpos, pues, hacen sus propias demandas en formas que no pueden ser comprendidas adecuadamente si se examinan solo los paradigmas lingüísticos. Los cuerpos políticos son amplificados-expandidos por la misión, la emoción y las aspiraciones que los animan” (17).

Por su parte, García (2018) ha reflexionado sobre determinada “comunidad en montaje” desde los planteamientos de Georges Didi-Huberman, y así propone el problema de la composición arte-imaginación-política desde la pregunta por la comparecencia y la exposición:

Estar expuesto a lo otro, estar fuera de sí, no ser nada sino un aparecer para otro, con otro, ser aspecto para otro: la comunidad no es, sino que acontece en el com-parecer mismo de los singulares. La ex-posición va junto a la com-parecencia. La política de la comunidad del afuera se sostiene en la frágil membrana del aparecer, de la exposición, de la imagen. (94-95)

De esta manera proponemos que la revuelta chilena de 2019 se propuso desde una dimensión *performativa* y contingente del espacio público, comprendida como comunidad de cuerpos expuestos que buscaron establecer una ruptura sensible a través de su aparición compareciente y *performática* en el espacio público. Constituyeron, para nuestra propuesta, un determinado espacio *performático* donde se ensayaron formas de estar juntos, que combinaron indistintamente la *performance*, la manifestación y la intervención urbana, pero también los medios, los archivos y los soportes desde un nosotros contingente y *performativo*.

Desde la convergencia de feminismos, por ejemplo, la *performance* se fue configurando como un mecanismo efectivo para visibilizar temas urgentes a posicionar en el debate político. La fuerza transformadora de las intervenciones feministas en el espacio público se renovó con el estallido de octubre, en que fue icónica la *performance* del colectivo Las Tesis, *Un violador en tu camino*, que a menos de un mes de haberse presentado en Valparaíso y en Santiago, y de ser viralizada por las redes sociales, fue interpretada por miles de mujeres en todo el mundo: mujeres pertenecientes a culturas diversas, que hablaban diferentes lenguas, mujeres urbanas, rurales, de distintas clases sociales y edades que se expresaban a través de sus cuerpos.⁹

Por otro lado, la revuelta asumió esta ruptura *performativa* desde el ángulo de lo mediático. Desde los primeros días de esta, los medios de comunicación masivos estuvieron alineados con el Gobierno y centrados en criminalizar la protesta social. El foco estuvo puesto en las estaciones de metro vandalizadas, en los saqueos de tiendas comerciales y en los incendios

de grandes cadenas de supermercados. Hubo una maliciosa mediatización de la violencia para deslegitimar las demandas de justicia social (Olivares 2021). Es desde aquí que se produce una disputa por los medios, los registros y los archivos, comprendido esto como una crítica al tratamiento de la protesta por los medios oficiales, en prensa escrita y televisión.

La protesta asumió desde su dimensión propiamente viral una suerte de contragolpe que asumió las redes sociales: la circulación de imágenes en plataformas como Instagram, YouTube, Twitter, entre otros, resultó parte activa e inmediata de la propia revuelta. Parte activa de esta lucha por el registro fueron medios periodísticos alternativos como *Piensa Prensa*, *Prensa Opal* o *Frente Fotográfico* que registraban y ponían a circular inmediatamente los hechos acontecidos día a día.

Una importante acción nos da más materiales para comprender este “espacio performático”. Se trata de la acción de Delight Lab, quienes desarrollaron un sistema de proyección lumínica sobre el edificio de Telefónica, frente a plaza Dignidad. Durante cada viernes, proyectaron frases escritas sobre el edificio donde hacían referencia a la contingencia. Una de las más llamativas fue la reacción al primer discurso presidencial sobre el estallido, en una jornada violenta, con ocho fallecidos, que terminaba el día con el país en Estado de emergencia. Esa noche Piñera declaraba: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie”. Delight Lab proyectaba esa noche: “No estamos en guerra!”. Otras de las frases proyectadas fueron: “Chile despertó” o “Dignidad”. Los registros circulaban ampliamente y se transformaban en una suerte de consigna que acompañaban las manifestaciones durante octubre. Se trataba así de un “espacio expandido” de la revuelta, proyectada más allá de los cuerpos reunidos.

La idea de un “espacio performático” adquiere fuerza al pensar otras intervenciones que “expandieron” la protesta hacia el espacio virtual y establecieron un diálogo entre los cuerpos reunidos y la proyección mediatizada, así como abrieron un espacio-temporalidad ampliado.¹⁰

Imágenes performativas

En el espacio *performático* que hemos propuesto, una de las cuestiones que más presencia tuvo en una suerte de “protesta expandida” fueron las imágenes. La filósofa Alejandra Castillo va un poco más allá al proponer que la revuelta ocurrió precisamente inserta en un régimen de pantallas e imágenes digitales. De acuerdo con su planteamiento, esto obligaba a pensar un nuevo tipo de confrontación:

La revuelta de octubre del año pasado se planteó en y desde las imágenes. Imágenes infiltradas, por un lado, que buscaban volver evidentes la represión y persecución policial; imágenes operativas, por otro lado, que no tenían otro fin que “reconocer” para favorecer la búsqueda y captura de posibles infractores a la ley. Las primeras son registros furtivos, borrosos, desenfocados; las imágenes operativas son nítidas y su registro es secuencial. Las primeras imágenes son disidentes y las segundas son imágenes de dominio. (Glavic y Pinto 2020)

Durante esos días, Zúñiga (2019) proponía pensar a las imágenes como “entidades performativas” en busca de comprender el rol activo que tuvieron en la revuelta. Las imágenes

nos conectan, nos movilizan, nos arrojan furia, nos imprecán, nos enternecen, declaran, persuaden, acusan, reclaman, alzan la voz, nos preservan ante la arremetida de la indiferencia. Vivimos una era de imágenes performativas: interactuando con ellas, y a partir de ellas, interactuamos permanentemente, y de manera compleja, con nuestro entorno, con el mundo.

Las imágenes producidas en, desde y durante la revuelta llevan así la marca del “nosotros” productor, en la línea de la indistinción que propone Steyerl (2014) entre creadores y receptores, la defensa de aquellas “imágenes pobres” (como zonas posibles de pensamiento y afecto), en lo que llama una nueva “guerrilla” desde los tipos de imágenes:

A medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes —y no el sujeto o el objeto de las mismas— quizá también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una. Cualquier imagen es un terreno común para la acción y la pasión, una zona de tráfico entre las cosas y las intensidades. (181)

La revuelta, en ese sentido, creó y legitimó sus propios medios de visibilidad, a partir de imágenes que buscaron contestar, responder y crear nuevas relaciones de sentido. La comunidad expuesta, autoproducida, de la revuelta propuso así un tipo de imágenes que rompían con un determinado “campo de lo visible” para dar forma a imágenes *realizativas*, es decir, *performativas*, que buscaron componer nuevas relaciones entre comunidad e imagen, entre política e imaginación.¹¹

Los colectivos audiovisuales surgidos en la revuelta hicieron eco de esta tensión y asumieron, precisamente, el terreno de las imágenes como un espacio de lucha. Compuestos por colectivos como OjoChile, Colectivo Registro Callejero, Nosotras Audiovisuales (NOA), Colectivo ARDE, Colectivo Frente Audiovisual, Kolectiva Cigarras, Colectivo Perro Láser, Colectivo Nothoraus, más los ya existentes antes de la revuelta como MAFI, Feciso y CaosGermen. A esto se suman los registros realizados por colectivos artísticos feministas (Colectiva Feminista Chúcaras) o por estudiantes de Artes Visuales, Teatro, Arquitectura y Música a lo largo de todo el país. Todos, desde distintos ángulos y con distintos énfasis, desarrollaron un trabajo en que la división binaria arte/no arte, siguiendo a Escobar (2021) y Pinochet (2021), fue trastornada, llevada al límite y vuelta a componer en una nueva relación (Iturriaga y Pinto 2020). Ellas compusieron, precisamente, un *archivo inquieto* de la revuelta, compuesto por imágenes inestables, indóciles e irreductibles. Hablamos de imágenes que registran, muestran y contrainforman, pero también de imágenes que reflexionan, afectan, resignifican y ayudan a construir otros regímenes de verdad y otro archivo posible para la revuelta.

Contravisualidades plebeyas

Las barricadas y cacerolazos han sido parte de la articulación de la protesta social en Chile a lo largo de su historia y se volvieron masivos durante el estallido de octubre. Las ciudades fueron ocupadas sonoramente por los golpeteos de los cucharones sobre las ollas tanto en las manifestaciones como en los cacerolazos realizados desde los balcones y las ventanas de los hogares, convocados para días y horarios específicos.

Mientras que las calles de las ciudades, y también las carreteras, fueron obstruidas constantemente por el fuego de las barricadas. Se reproducían de tal manera que no era fácil para la policía dispersar estos eventos que por lo demás convocaban a muchos pobladores, transeúntes y manifestantes a su alrededor. Para Delgado (2010), las barricadas en las ciudades contemporáneas son tan móviles como la policía, en este sentido, responden a una concepción dinámica del disturbio que interrumpe la libre circulación de personas y desafía el control de las fuerzas represoras (148).

Desde los medios tradicionales, las barricadas eran comunicadas como parte de las alteraciones al orden público, como una persistencia de las acciones violentas y destructivas de los manifestantes. Estas se encendían durante las tardes, pero especialmente al anochecer, y permanecían ardiendo muchas veces hasta la madrugada, consumiendo todo tipo de mobiliario público y también privado, en sus hogueras. En los tránsitos matutinos por ciertas calles y zonas de las ciudades, aún se encontraban sus restos humeantes.

En contraposición, los colectivos audiovisuales asumieron el registro de las barricadas y manifestaciones como un ejercicio de observación contingente. Para algunos de ellos, como Brigada Registro Callejero o MAFI, el énfasis parecía puesto en un registro de buena calidad para establecer un documento para la posteridad. Se encuentran registros de momentos singulares de la protesta, tanto desde la perspectiva de la lucha entre manifestantes y fuerzas policiales como de la *performance* y las acciones artísticas (figuras 1-2).

En planos como *#ChileDespertó*,¹² *Arde Constitución*,¹³ *#Quesevayanlosmilicos*¹⁴ o *Santiago Poroso*¹⁵ del Colectivo MAFI, se registra con una metodología rigurosa del encuadre, sin corte, situaciones y acciones simbólicas de una ciudad tensionada entre las fuerzas represivas del Estado y la acción de los manifestantes.¹⁶ En *#ChileDespertó*, se trata del gesto simbólico de un manifestante alzando la bandera en una ciudad en llamas durante el atardecer. El tiempo continuo da cuenta de la progresión del gesto hasta llegar a la imagen de la bandera flameante, en el día de “la marcha más grande de Chile”; así se trataba de una imagen que habla a partir de un determinado símbolo

Figura 1. Colectivo MAFI,
#ChileDespertó
Fuente: Mafi.tv.





(la bandera), en un paisaje en llamas, de la manifestación, que propone una “presencia” efectiva del gesto como afirmación de la revuelta. En *Arde Constitución*, se trata del registro de una acción artística de la dramaturga Pilar Ronderos, donde un ejemplar de la Constitución de 1980 que tiene trazada una imagen geográfica de Chile se quema en un atril. En *#Quesevayanlosmilicos* y *Santiago Poroso*, se trata más bien del paisaje de la revuelta. El primero de un plano de la multitud que copaba la plaza Dignidad los días viernes, particularmente compuesto de modo que al fondo está el monumento Baquedano, el que tempranamente era “tomado” por un grupo de manifestantes y defendido a lo largo de la protesta. El plano registra el momento en que en *off* pasa un vehículo, al parecer un helicóptero, y la multitud empieza a cantar “que se vayan los milicos”; cántico habitual de la protesta cuando asomaban los militares en las calles. Esto era una reacción a la militarización de la ciudad que Piñera tempranamente promovió, quien llenó de militares las estaciones de metro para que no fuesen atacadas. Lo interesante del plano es el registro de esa exaltación afectiva y el cántico como construcción de identidad performativa de la multitud. En *Santiago Poroso*, se trata de un paisaje posprotesta, un plano de la calle llena de restos de la batalla (piedras, restos de bombas lacrimógenas). mientras un joven cruza la calle en bicicleta esquivando los restos.

En el video *Estación metro Baquedano 4/11/2019*,¹⁷ del Colectivo Registro Callejero,¹⁸ se hace un registro de una protesta en que los manifestantes golpean con piedras los tubos de metal que rodean la estación de metro Baquedano. Esto se da en el contexto de varias denuncias que se realizaron sobre un centro de torturas que se había instalado en la estación. El énfasis del registro se da en la acción común concitada por los manifestantes, una acción no discursiva, sino gestual y sonora, que establece a partir de su iterabilidad e insistencia un “muro sonoro” que protesta en contra de la violencia policial. Por su parte, el registro hace énfasis en el gesto de las manos, las piedras y los tubos, que deja en una suerte de anonimato a los manifestantes. Se trata de un gesto de *animosidad*, tal como ha sido planteado por Taylor (2020), un gesto que expande el sentimiento de protesta a partir de lo no lingüístico y genera a través de la emoción un espacio-tiempo nuevo, de interconexión entre los cuerpos.

También en videos como *Niña tocando un violín frente a barricadas del GAM*,¹⁹ *Doncella encantada en plaza Dignidad*²⁰ o *Raúl escala el Obelisco*,²¹ el colectivo enfatiza la acción *performática* como modo de intervención en el espacio de la protesta. Los dos primeros se tratan de acciones artísticas: la primera de una instrumentista tocando el violín en medio de las

V
V
Figura 2. Colectivo MAFI,
#Quesevayanlosmilicos
Fuente: Mafi.tv.



V
V

Figura 3. Colectivo Registro Callejero, Estación metro Baquedano 4/11/2019 Fuente: <https://www.youtube.com/channel/UCXdvcuxW06PWfrFnh5l03w/videos>.

lacrimógenas, resistiendo todo lo que pueda mientras la imagen empieza a llenarse de humo, mientras la segunda es una *performance* donde la diseñadora Lupe Gajardo sube al monumento Baquedano vestida de un traje blanco manchado de sangre y sobre la imagen se recita un manifiesto de un grupo de manifestantes contra la violencia policial y el deseo de justicia social, con el fondo de los acordes de la canción de Víctor Jara *Doncella encantada*. El último registra la acción *performática* de un manifestante subiendo el obelisco en plaza Dignidad, con el telón de fondo de los cánticos de la manifestación, para desplegar un lienzo que hace mención a la Asamblea Constituyente (figura 3).

Varios trabajos de Escuela Popular de Cine²² destacan por ser parte de registros agudos de los acontecimientos del estallido, los cuales también se vinculan a determinada *performance/performatividad* de la revuelta. Por un tema de espacio, nos concentraremos en *Rayos verdes*,²³ el que, por un lado, intercala imágenes de las masivas luces “láser” que se utilizaban para desestabilizar cámaras y drones policiales en la protesta en plaza Dignidad, y por otro, registra la conversación entre un ciudadano haitiano con una cliente de su local. El diálogo establece la conversación desde el punto de vista de dos personas ajenas a la protesta pero que difieren en su posición, mientras la cliente alega contra el desorden y caos, Robert (el nombre del haitiano) sale en defensa de la protesta: “el pueblo está cansado, por eso, está en la calle”, dice frente a cámara, mientras compara su experiencia en Haití y Venezuela, diciendo que de esto no hay vuelta atrás. El video intercala este testimonio con música electrónica y una observación sobre el espacio lumínico de la protesta mientras los cuerpos protestan y son reprimidos. La edición envuelve en una atmósfera visual y sonora, que muestra una suerte de “espacio inmersivo” de la manifestación ampliada, espontáneamente, a partir de los juegos de luces láser, el humo de las barricadas y las proyecciones en los edificios. La protesta de los cuerpos se proyecta así en el espacio exterior a modo de un fuego artificial tecnológico (figura 4).

En el video del Colectivo Pedro Chaskel,²⁴ titulado *Los cráneos*,²⁵ a través del remontaje se ponen en relación los distintos actos antimonumentales decoloniales de “decapitación” de personajes históricos nacionales que se dieron durante las protestas. Actos como el ocurrido en Temuco, donde se derribó un busto del conquistador Pedro de Valdivia para poner el cráneo en las manos de la estatua del toqui mapuche Caupolicán, o en Punta Arenas, la



zona más austral de Chile, donde se destruyó la escultura de José Menéndez (exterminador de la etnia selk'nam) para ponerla a los pies de la escultura del indio patagón. Estos hechos, ampliamente discutidos por historiadores, fueron registrados por celulares y subidos a redes sociales como Instagram. El colectivo seleccionó varios de estos *post*, los acompañó de textos sacados de las mismas redes sociales, y así exhibieron un montaje que obligaba a pensar el estatuto y la carga simbólica de la imagen, pero a su vez una meditación de la viralización en las propias redes.

La insistencia reiterada del derribo (montado uno tras otro) funciona también como la lectura del gesto, en este caso, el gesto iconoclasta y su potencia destituyente que somete a una crítica destructiva las formas coloniales de la Historia. Por su parte, *Los cráneos* no intenta emular una calidad técnica o un formato audiovisual convencionales, sino que, por el contrario, exagera la verticalidad de la imagen de las redes en contraposición al tradicional formato horizontal del audiovisual. Trabaja, desde la misma materialidad del *post* de teléfono móvil, con sus píxeles visibles, *zoom* reventados, subexposición de la imagen o paneos temblorosos; con el mismo sonido ambiente de la euforia de las "decapitaciones"; con los textos en favor o en contra de los acontecimientos posteados por los cibernautas. Pero aborda el montaje desde un remix del archivo, que permite sacar las imágenes del flujo fugaz y sin jerarquías de la web, para ponerlas en un relato que les da valor por su carácter iterativo. La suma de eventos ritualiza el acontecimiento y lo vincula a otros momentos antimonumentales de la Historia universal (figura 5).

En todos estos trabajos, se observan distintos alcances de la relación *performance/performatividad* en el entorno vinculado a la protesta, la barricada y la acción pública. Se combina el gesto espontáneo (el alza de la bandera, el ruido en el metro, la destrucción de monumentos) con la acción artística (la quema de la Constitución, la acción de la diseñadora, la instrumentista con su violín) como partes de un mismo gesto enunciativo que podríamos llamar como el "performativo de la revuelta," el singular-plural que hemos mencionado.

Figura 4. Colectivo Escuela Popular de cine, *Rayos láser*
Fuente: <https://www.youtube.com/channel/UC7DE9FKX8uhH1VMI71MmqJw>.

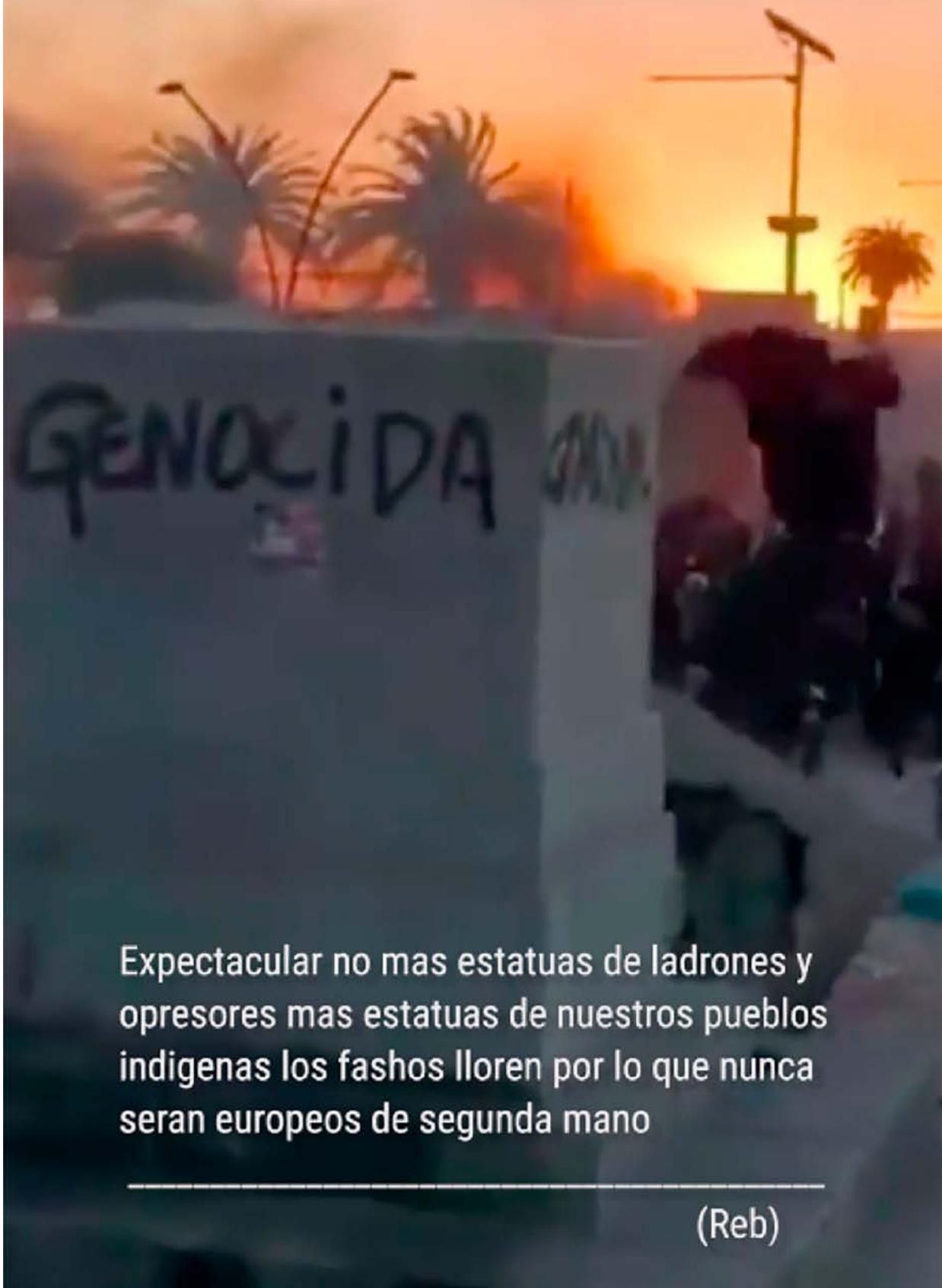




REB-VODKA 1983-1999 5 days ago

EXPECTACULAR NO MAS ESTATUAS DE LADRONES Y OPRESORES MAS ESTATUAS DE NUESTROS PUEBLOS INDIGENAS LOS FASHOS LLOREN POR LO QUE NUNCA SERAN EUROPEOS DE SEGUNDA MANO

👍 5 🗨️ REPLY



Expectacular no mas estatuas de ladrones y opresores mas estatuas de nuestros pueblos indigenas los fashos lloren por lo que nunca seran europeos de segunda mano

(Reb)

Figura 5. Colectivo Pedro Chaskel, *Los cráneos*
Fuente: <https://www.instagram.com/ccpedrochaskel/?hl=es>.



Aproximaciones feministas a la protesta

Tal como se ha señalado, el activismo feminista fue un elemento esencial de las manifestaciones que se tradujo en múltiples acciones de colectivos, que de forma independiente y diversa utilizaron el espacio público como escenario *performático*.

El 1 de noviembre de 2019, tuvo lugar en el corazón de Santiago una marcha de cientos de mujeres de diversas edades en contra del abuso policial y la impunidad. A solo dos semanas del inicio de la revuelta, la brutalidad de la violencia era evidente: 23 muertes confirmadas, 1300 personas heridas a bala, 146 mutilaciones oculares y 120 querellas por torturas.

El Colectivo Registro Callejero realizó una serie de piezas audiovisuales documentando la protesta que se realizó entre la calle Salvador en Providencia y el palacio de gobierno. Bajo el lema "Mujeres de luto", las manifestantes caminaron 3 kilómetros hacia La Moneda. Iban vestidas de negro, con parches en sus ojos, flores blancas en sus manos y banderas chilenas en blanco y negro, que encarnaban el luto por el que atravesaba el país. La manifestación operó como una puesta en escena feminista de un gran funeral masivo en denuncia por los abusos de la represión.

La fuerza de la protesta estuvo dada por el silencio. La columna de manifestantes avanzó implacable 30 cuadras en el más absoluto mutismo. Solo el disparo de los clics de las cámaras de los celulares de quienes registraban alteraba la ausencia sepulcral de sonidos. Luego de unas semanas intensas de multitudinarias, ruidosas, festivas y violentas protestas en las calles de Santiago y otras ciudades del país, que habían sido seguidas, como si se tratara de un *reality show*, por millones de personas a través de videos en sus celulares, el silencio era radical y revolucionario. Permitió interrumpir un flujo de imágenes repetitivo y dramático acompasado por gritos, sonidos de disparos, golpes y fuego.

En este contexto, el silencio fue una estrategia efectiva para detener la vorágine, escuchar y mirar con atención el acontecimiento. La posibilidad expresiva de una marcha en sigilo actuó como una forma de *desterritorialización* (Deleuze y Guattari 2011) de las imágenes de protesta. La tensión de la no habla, en un contexto normalmente habitado por el sonido como espacio de comunicación, favoreció la liberación de las emociones a través de la contemplación, la escucha corporal y emocional como una forma de sentir el mundo. Cuando el territorio "se ha convertido en tierra desierta [...] un extranjero celeste viene a re-fundar el territorio o a reterritorializar la tierra" (87). Para ellos, cada movimiento de desterritorialización implica luego una reterritorialización, es decir que lo extranjero provoca un movimiento en el territorio, pero luego este desajuste se normaliza. Lo nuevo se incorpora y lo antiguo parece ahora desplazado. Por tanto, el territorio es refundado según estos nuevos términos: "La desterritorialización y la reterritorialización se cruzan en el doble devenir. Apenas se puede ya distinguir lo autóctono de lo foráneo, porque el forastero deviene autóctono junto al otro que no lo es, al mismo tiempo que el autóctono deviene forastero" (87).

Para Chion (2018), "la mirada es una exploración, espacial y temporal, en algo *dado para ver delimitado* que se mantiene en una pantalla. Mientras que la escucha, en cambio, debe explorar algo *impuesto para escuchar no delimitado*, con contenidos inciertos y cambiantes (51). El sonido normalmente orienta nuestra comprensión de un relato audiovisual desde la narración, los diálogos, los énfasis de la música, el ritmo u otorgando un contexto desde los ruidos. Una marcha en silencio y su registro audiovisual nos llevan, por el contrario, hacia el territorio de lo meramente gestual y la fuerza expresiva de los cuerpos. Desde la tensión que irradian aquellas mujeres afectadas por el dolor, los afectos y la emocionalidad permean también los cuerpos de quienes asisten a la *performance* como también de quienes observamos su registro. La policía que custodia la marcha queda a su vez desprovista de sus armas, el silencio no le autoriza a actuar, y debe mirar con detención y atención un desgarramiento social que ella misma ha provocado (figuras 6-7).



∨
∨

Figura 6. Colectivo Registro Callejero, *Luto ocular*
Fuente: https://www.youtube.com/channel/UCXdvcuxW06PWfrFnh5I03w/videos?view=0&sort=p&shelf_id=1.

Figura 7. Colectivo Registro Callejero, *Luto ocular*
Fuente: https://www.youtube.com/channel/UCXdvcuxW06PWfrFnh5I03w/videos?view=0&sort=p&shelf_id=1.

∧
∧



Tan solo una semana después de esta marcha del silencio de mujeres de luto tuvo lugar una intervención realizada por el Colectivo Feminista Chúcaras afuera de la Comisaría de Carabineros de Peñaflores. Esta fue registrada por Cecilia Azócar Roa en un video que fue difundido por Instagram y posteriormente bajo la curaduría de Nosotras Audiovisuales. Esta acción de protesta, que tuvo lugar en Peñaflores, región metropolitana, el 10 de noviembre de 2019, funciona como una especie de efecto réplica de la marcha del silencio en un contexto más periférico y barrial de la capital.

El relato se sitúa en el formato de la video-*performance* y da tiempo y respiro a la acción presente desarrollada para las pantallas. Una decena de mujeres van vestidas con *shorts*, petos o sostenes negros, y los cuerpos manchados con pintura roja. Cuelgan de ellas cintas de plástico rojo y llevan un parche en sus ojos en alusión a las mutilaciones oculares de la represión del Gobierno. Las banderas mapuches son parte de la puesta en escena.

La fila avanza hacia los policías que custodian la comisaría. Van unidas por una cuerda, como prisioneras. Se ha reunido un grupo de personas a observar lo que acontece. Todos guardan silencio. Las mujeres se detienen frente a los carabineros y se disponen en una línea frente a frente de la comisaría y sus guardianes. Sus espaldas tienen letras pintadas de rojo y en su conjunto forman la palabra "asesinos". La vocera rompe el silencio: "Compañero César Mallea". "Presente", responden todos, y así se pronuncia una larga lista de asesinados en las protestas. La cámara se mueve tensamente entre quienes realizan la *performance* y los rostros de los carabineros. Una carabinera parece especialmente incómoda. Se acaba la intervención y las mujeres se reúnen en un abrazo, en busca de la unión protectora y la calidez de los cuerpos.

Thrift (2008) ha señalado la importancia de la *performance* como activadora de significados que se generan en un proceso. La comprende como un saber en práctica que se realiza en comunidad. Más que una acción para comunicar, esta permitiría activar transformaciones desde su propia agencia (14). Para Schechner (1987), la *performance* tiene una consciencia propia, cuya belleza radica en activar alternativas. Señala que en la vida cotidiana las personas viven sus destinos, todo parece predestinado, en tanto que la *performatividad* está llena de alternativas, potencialidades y posibilidades de ser y activar significados (6).

Lo determinante es que en el proceso del estallido se pudo observar cómo las tecnologías facilitaron, activaron y difundieron estas puestas en escenas, que configuraban nuevas formas de ser mujer en comunidad. Los colectivos se organizaban por un fin político desde acciones corporales mediadas que tenían una repercusión tanto en el contexto específico en que se desarrollaban como en las redes sociales. Para Wajcman (2004), las tecnologías digitales han facilitado la difuminación de los límites entre ser humano y máquina, femenino y masculino, y permitido a cada uno escoger su performatividad y asumir otras identidades (66) (figura 8).

El caso emblemático de Lastesis entrelaza la dimensión *performática* de los cuerpos y de las imágenes. Su irrupción en el espacio público el 20 de noviembre de 2019 frente a la Segunda Comisaría de Valparaíso fue el hito de inicio de su *performance* feminista viral, tal vez la más relevante, desde el punto de vista del alcance, de la era digital (figura 9).²⁶

Es fundamental el tránsito de lo teórico a lo *performático corporal* que ellas proponen, como una metodología que permite configurar un dispositivo para múltiples audiencias a partir de una comunicación que activan desde estímulos corporales, rítmicos y visuales. La universalidad de su propuesta desde el punto de vista del lenguaje y la disputa simbólica al patriarcado, vertida en la vorágine del flujo de las redes sociales, provocó un efecto de aceleración y viralización de la imagen feminista en las pantallas. Tal como sugiere Fontcuberta (2016), en la era digital las imágenes articulan acción y pensamiento. Se han vuelto activas, peligrosas y furiosas, "son mucho más escurridizas y, por tanto, también más difíciles de controlar" (7). Así

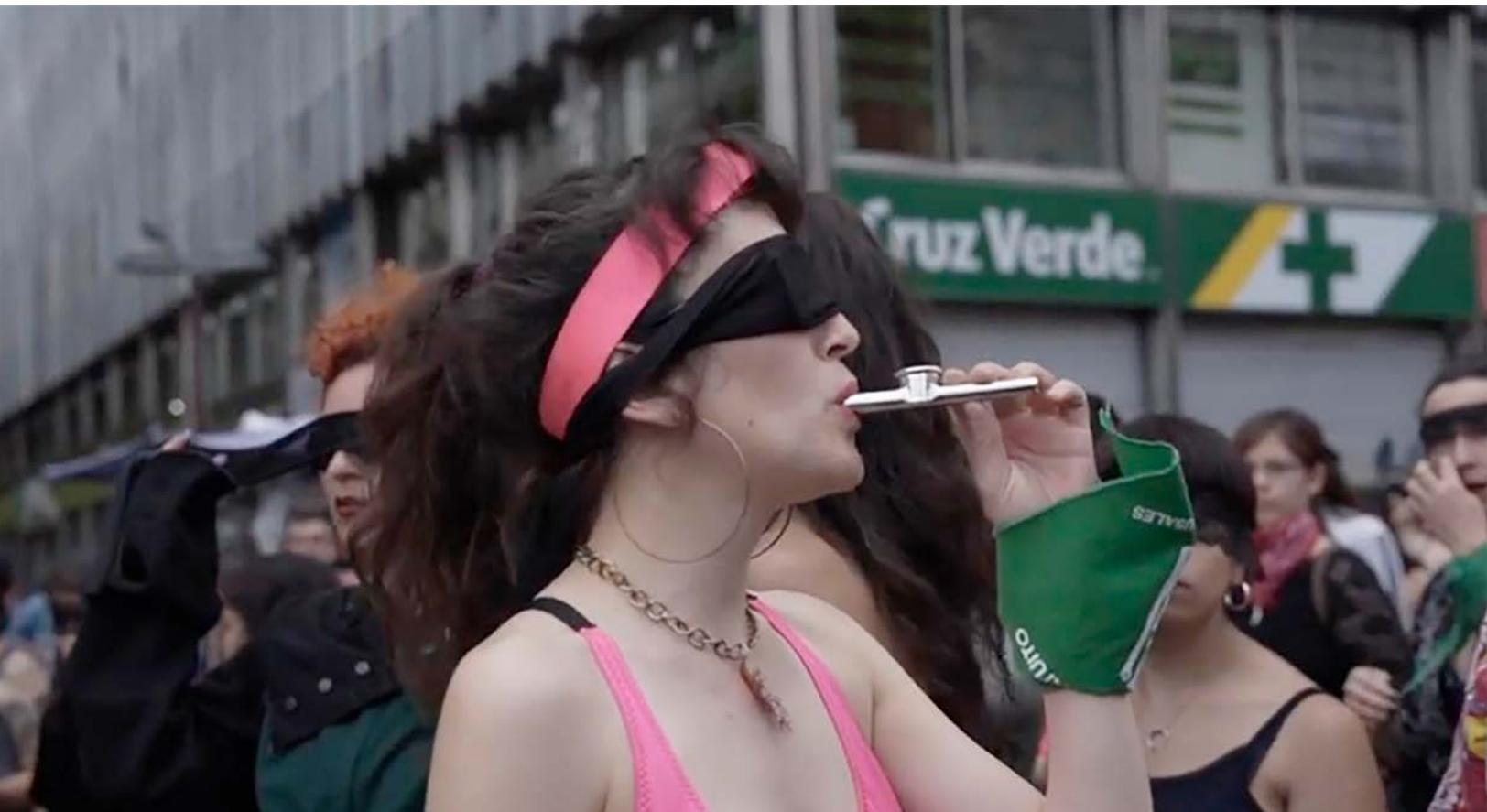


V
V

Figura 8. Colectiva Feminista
Chúcaras, *Sin miedo*
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=l6YHMD0VlaA>.

Figura 9. Nosotras Audiovisuales (NOA),
Intervención Colectivo Lastesis 25N
Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=572934743276878>.

^
^



es como una acción artístico-política, que se inicia de manera situada en un contexto social y político específico, se trasladó luego a las redes, y provocó una activación de réplicas global. No solo hay una identificación de otras miles de mujeres con lo que ellas plantean, sino que hay una respuesta corporeizada que a la vez es registrada y compartida nuevamente en línea.

Para Barad (2011), la identidad y la diferencia se reelaboran radicalmente no como un efecto de prácticas discursivas, sino desde la misma materia a partir de una cierta performatividad en el mundo, que en este caso podemos comprender como cuerpos en movimiento volcados en pantallas (125). Wajcman (2004) desde su mirada tecnofeminista ha enfatizado que el mundo material ejerce un tipo de agencia vinculado a cómo los objetos técnicos definen a los actores, el espacio en que se mueven y las maneras en que interactúan (39).

La iteración es un procedimiento clave para entender esta nueva forma de *performatividad*. Chow (2010) ha señalado en referencia a las ideas de Butler que es precisamente la repetición lo que permite que una *performance* no sea un acto singular o un evento, sino un ritual, una producción ritualizada (230). El caso de Lastesis encarna este tipo de *ritualización performática*, en que vemos procedimientos vinculados a la repetición en tanto recreación o *remake* del evento inicial en nuevos contextos y bajo formas variables, pero también al *remix* de las imágenes que son intervenidas por el Colectivo Ojo Chile en una nueva pieza audiovisual, y así pierden su condición digital para adquirir una nueva plasticidad material vinculada a lo análogo (figura 10).

Tenemos también el caso del cortometraje *Las Tesis* (2019) de Javiera Jorquera programado por el colectivo Nosotras Audiovisuales (NOA)²⁷ para la muestra de realizaciones feministas del estallido del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. Esta propuesta audiovisual está basada en el montaje de *found footage* sobre los múltiples *remakes* del evento Lastesis. Recupera archivos de redes sociales para dar cuenta del alcance nacional y mundial que tuvo la *performance Un violador en tu camino*. El relato se inicia con videos y titulares sobre violencia machista y femicidios en diferentes países como una manera de dar cuenta de un problema que es universal; la violencia física y sexual hacia las mujeres nos concierne a todas y, por tanto, la adhesión a la *performance* es masiva (figura 11).

En el video de Jorquera, se pone el acento en la importancia de una *performance* que no solo une a mujeres del mundo, sino que también conecta intergeneracionalmente a mujeres chilenas. Se muestra la presentación de la convocatoria a *Lastesis Senior*, en que miles de mujeres de edad madura se reunieron en las afueras del Estadio Nacional para realizar la *performance*. Hay un interés por destacar este acontecimiento como un lugar de convergencia entre mujeres de distintas generaciones que han logrado alzar sus voces de manera colectiva y liberar sus cuerpos para exorcizar abusos que han estado anclados en la sociedad patriarcal desde hace más tiempo del que pueden recordar, pero que solo ahora, gracias a la determinación de las nuevas generaciones, logran denunciar.

El fenómeno de Lastesis en particular y la movilización social con un énfasis en la equidad de género ha invertido las tradicionales relaciones de influencia entre centro y periferia, entre norte y sur. Las demandas de la sociedad chilena han tenido un eco en la comunidad internacional y parecen apuntar a problemas que son universales. El rol de estas imágenes no ha sido solo difundir los profundos cambios que está viviendo nuestra sociedad, sino también activar estos cambios.

En otra dimensión de las manifestaciones, podemos señalar que se estableció un diálogo entre la cultura popular de la calle y la cultura de masas. El 15 de noviembre de 2019, la destacada cantante chilena Mon Laferte, junto con el portorriqueño Guaynaa, lanzó el single *Plata ta tá*, una canción de protesta en reacción a la represión policial durante el primer mes del



V
V

Figura 10. Colectivo #OjoChile, *Las Tesis*
Fuente: <https://www.instagram.com/p/B6ksAtRpT7J/>.

Figura 11. Javiera Jorquera, *Las Tesis*
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=l6YHMD0IaA>.

^
^



estallido. El día anterior, cuando obtenía su segundo Grammy por el álbum *Norma*, la artista se descubrió los senos en la alfombra roja: bajo su pañuelo verde al cuello, se leía en su piel: “En Chile torturan, violan y matan.” Mon Laferte se transformó así en una de las voces internacionales de la protesta, lo que le valió la amenaza pública de Carabineros de llevarla a la justicia.

El videoclip *Plata ta tá* se estrenó el 5 de diciembre 2019 con una fuerte estrategia de difusión a través de YouTube y redes sociales. Seis días después de su lanzamiento, NOA registró un *flash mob* de la canción de Laferte realizado por un grupo de mujeres frente al Museo de Bellas Artes de Santiago, quienes interrumpieron el tránsito y se tomaron la calle para bailar vestidas con diferentes elementos simbólicos alusivos al estallido como capuchas, pañuelos verdes, banderas y joyería indígena mapuche. Se produce un diálogo y una retroalimentación de ida y vuelta entre la calle y la industria de la música, entre la cultura popular y la cultura de masas, entre las manifestaciones y los Grammy (figuras 12-13).

Así como las protestas lograron una altísima e inédita participación a través de convocatorias realizadas principalmente por internet, las múltiples plataformas virtuales también propiciaron la organización de otro tipo de acciones específicas como este *flash mob*, que como metodología era útil para desafiar el control policial al no enmarcarse concretamente en el contexto de una manifestación. Un *flash mob* es una acción performática colectiva organizada para ser actuada en el espacio público por personas que no se conocen entre sí. Se basan en la sorpresa que generan en los transeúntes y lo que se difunde es su registro audiovisual. Tanto su convocatoria como su divulgación se realizan a través de redes sociales. La acción en sí es fugaz y luego de ejecutada los participantes se dispersan.

El registro audiovisual realizado por NOA es cuidadoso y denota una planificación previa. No es una grabación espontánea de protesta, sino que se ha hecho con cámaras profesionales desde puntos de registro programados. Las participantes bailan con la finalidad de intervenir el espacio, pero también de ser filmadas. El montaje posterior incluye diversos primeros planos en que las mujeres miran a la cámara y sonrían. El diseño sonoro incorpora los ruidos de la ciudad y las bocinas de los autos que apoyan la acción como de quienes quieren continuar circulando sin interrupciones por la ciudad. A diferencia de muchos registros del estallido, el tono es festivo y colorido. El *flash mob* se articula como un homenaje a Mon Laferte y un eco de su voz y coreografías en el corazón de Santiago, donde se origina también el tema de su canto: “Somos caleta, más que los pacos, somos más choros, peleamos sin guanaco”.

En todas las acciones de protesta analizadas, acontece desde la *performatividad* una inversión del rol tradicional del cuerpo de la mujer en los imaginarios audiovisuales. Las mujeres definen sus acciones dentro de los relatos y le dan un sentido político a sus cuerpos, y crean una mirada que los descoloniza del control y del deseo masculinos. Por otro lado, son ellas mismas las encargadas de dirigir la cámara y de escoger los formatos y espacios de difusión de estas imágenes. Se articula así una construcción de género que es mediada por la tecnología, intergeneracional, no binaria, que dialoga con las raíces indígenas y que se proyecta hacia el futuro a partir de la creación de nuevos imaginarios.

Conclusiones

Este artículo buscó revisar el trabajo de los colectivos audiovisuales surgidos en torno a la revuelta social de octubre de 2019 en Chile a la luz de las nociones de *performance* y *performatividad*. Tal como lo hemos planteado en la discusión, siguiendo los planteamientos de Butler (2015) y Butler y Athanasiou (2017), mientras la revuelta es *performativa* en el sentido de un



V
V

Figura 12. Nosotras Audiovisuales (NOA),
Flashmob Plata ta tá
Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=534042420771291>.

Figura 13. Nosotras Audiovisuales (NOA),
Flashmob Plata ta tá
Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=534042420771291>.

^
^



proceso de autodesignación de un “nosotros” contingente y provisorio, esta fue acompañada y reforzada a su vez por una dimensión propiamente *performática*, esta última vinculada a acciones no discursivas, que iban de las intervenciones urbanas al registro y circulación de imágenes (Taylor 2015). En este marco, hemos atendido a diversos casos surgidos del trabajo de los colectivos audiovisuales de la revuelta, en que esta revuelta “expandida” fue llevada a cabo desde el registro documental de acciones políticas y artísticas que eran luego subidas a sus redes sociales de colectivos como MAFI, Feciso, Colectivo Pedro Chaskel o Colectivo Registro Callejero, a las *performances* desarrolladas por distintos colectivos feministas como NOA o Lastesis, en que registro y viralización extendían el cuerpo hacia una circulación ampliada de las acciones.

La relación entre cuerpo e imagen, tal como la hemos concebido, establece una dialéctica específica entre el registro y la comparecencia de los cuerpos, pensando en aquello que acontece “entre” los cuerpos reunidos, a modo de una autoexposición de lo común. Los colectivos, siguiendo los planteamientos de Steyerl (2014), fueron no solo un ente externo que registró el estallido, sino también parte de una misma imaginación productora y colectiva, surgidos desde el interior de esta. Así fue como la revuelta “creó” y “legitimó” sus propios medios a partir de una dimensión en que lo *performativo* (como realización y promesa) y lo *performático* (como acción extendida y corpórea) se coprodujeron, y así extendieron las nociones habituales en que se busca comprender la relación entre “arte” y “política”, y también entre “arte” y “no arte”. La revuelta *performativa* buscó, en ese proceso de autodesignación, una forma nueva de nombrarse y realizarse en el espacio público, desde una lucha por los cuerpos, los registros y las imágenes. Más allá del supuesto índice de “éxito” o “fracaso” del movimiento y los resultados actuales posestallido y hoy pandemia, este “evento” estableció un hito en la medida en que amplió y reconfiguró el límite de la imaginación de lo posible, en un archivo audiovisual “cuya rebeldía y espontaneidad obliga a replantearse qué se entiende por obra audiovisual” (Horta 2020, 63). A dos años del estallido, este “archivo inquieto” obliga a pensar en las formas del archivo y los modos que tendremos de establecer esa narración, despertar ese “instante de peligro” en el cual Walter Benjamin situaba la articulación materialista de la Historia en relación con su pasado. La dimensión *performativa* y *performática* de la revuelta entendida como acción, proceso y contingencia ayudaría a situar la pregunta por un archivo vivo y plebeyo que movilice la imaginación hacia una zona invadida de lo sensible, un recuerdo corpóreo y urgente de aquel archivo que no puede ni debe olvidarse.

[NOTAS]

1. El proceso constituyente comenzó el 15 de noviembre de 2019 con la firma del Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución, que buscaba dar una salida a los acontecimientos ocurridos en octubre. Esto llevó a un plebiscito de entrada, realizado en pandemia, el 15 de octubre de 2020, en el que se aprobó llevar a cabo un nuevo proceso constituyente, que incluía un proceso de cupos reservados para pueblos originarios y paritario desde el punto de vista del sexo. Continuó con la elección de constituyentes, el 15 y el 16 de mayo de 2021, quienes conforman hoy un órgano independiente que redactará la nueva Constitución, proceso en el que nos encontramos actualmente. Y terminará con el plebiscito de salida, en que se aprobará o rechazará la nueva Constitución. Fue en estas votaciones en que la lista del pueblo emergió como una fuerza nueva y antipartidista, que puso en jaque la estructura de los dos tercios que ha gobernado por décadas nuestro país. Las demandas del pueblo, procedentes de los diversos colectivos y movimientos sociales que conformaron la base de la protesta social, parecen ser una victoria simbólica y material sobre esta estructura, que ha obligado a los sectores tradicionales a adaptarse a este nuevo universo de demandas sociales.

2. Para antecedentes y proyecciones del estallido social, en una crisis que se venía gestando desde 2011 (al menos), véase Araujo (2019), Alé, Duarte y Miranda (2021) y más recientemente Garretón (2021).
3. Actualmente, un sector importante de la demanda posestallido ha sido la de establecer juicios a los responsables de las mutilaciones oculares y la libertad a los presos de la revuelta popular, muchos de ellos en prisión con procesos poco transparentes.
4. Tal como señalaba Ruiz (2015) se asistía a una “crisis de la legitimidad política”, que ya en ese momento se vislumbraba como una crisis más profunda que “tiene que ver con los moldes mismos en que se construyó la transición democrática” (11). Para nuestros fines, nos interesa señalar un ambiente de crisis social, que estaba situado en determinados antecedentes sociales; por otro, su proyección posterior en el proceso actual: un punto de giro en la narrativa social y política que obligó a repensarnos como sociedad.
5. El mayo feminista quedó documentado en un libro editado por Zerán (2018), el cual reúne visiones que analizan desde distintos focos el levantamiento de miles de mujeres a causa de los privilegios de género y de abuso laboral, familiar y sexual en su contra. “En las inéditas y masivas asambleas de mujeres realizadas en distintos campos de la Universidad de Chile, y en otras universidades del país; en el apoyo transversal a sus demandas, provenientes de distintos sectores de la sociedad, más allá de protocolos y políticas sobre acoso que claramente han resultado insuficientes; incluso en la heterogeneidad de los petitorios y discursos, podemos leer signos de un cambio cultural y de un movimiento que sin duda está haciendo historia” (10).
6. Seguimos a Taylor (2015), quien, reflexionando sobre los límites de traducción entre lo performativo y lo performático, reclama el uso del término *performático* para “denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la *performance*”, mientras que el término performativo para elementos más bien discursivo (38). Profundizando en esta discusión, San Cristóbal (2018) propone que “lo performativo se refiere a aquellos actos que colaboran con la construcción de realidades que exceden las convenciones sociales o artísticas, y que se construyen con cada *performance*. Lo performático, por su parte, se relaciona con la representación de elementos contemplados dentro de las convenciones, como puede ser un guion, o un discurso normativo. De este modo, lo performativo indica la capacidad del sujeto para producir nuevas instancias a partir de los elementos disponibles en su entorno sociocultural. El estudio de la performatividad implica sobrepasar el dominio de la representación expresado en la *performance*. Vale decir, no estudiamos solamente lo que la *performance* representa, sino aquello que el entramado de acciones de una *performance* es capaz de ‘hacer’ en un entorno determinado, generando nuevas realidades” (21).
7. La protesta hecha manifestación artística en convergencia de colectivos, activismos, disidencias y otros había encontrado a lo largo del ciclo 2011-2019 varios “hitos”, relacionados con la necesidad de generar una nueva visibilidad, más vinculada a la acción simbólica que a la acción directa. En 2011, por ejemplo, la maratón de las 1800 horas por la educación, consistente en correr en torno del Palacio de La Moneda para hacer un llamado de atención a las autoridades, generó atención en los medios y protagonizó luego el documental *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013), que retrata la protesta de 2011 desde el interior del Instituto Nacional. La necesidad de encontrar nuevas formas de protesta en la convergencia arte, *performance* y política encuentra también un registro en el documental *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra 2016), que aborda acciones como la protesta silenciosa contra los medios, en que un grupo de manifestantes arrastraba monitores envueltos en bolsas blancas por las calles. O la protesta de grupos de músicos que realizaban ruidos atonales con sus instrumentos (Pinto 2019).

8. En un acercamiento reciente Stange (2020), a propósito del estallido y las relaciones “arte y política”, propone una suerte de confluencia en los modos de comprensión de la realidad desde el ámbito de lo estético y lo político. “En otras palabras, arte y política participan de un mismo régimen de conocimiento, el estético; son dos aspectos de una misma manera de conocer el mundo, que consiste en darle a este mundo un sentido o significado no solo a partir del entendimiento conceptual, sino también a partir de todos aquellos aspectos formales y sensibles que no logran ser conceptualizados. El arte no representa a la política, ni esta ‘utiliza’ al arte, sino que ambos participan de nuestro conocimiento estético del mundo” (255). La propuesta de un “conocimiento estético” resulta problemática en nuestro acercamiento, ya que esta no pone en crisis las relaciones más bien disyuntivas entre estos regímenes de sentido. Sostiene, nuevamente, a la consciencia ilustrada (no cuestionada en ninguna de las críticas desde la dimensión colonial, racial, etc.) como lugar donde este problema se resuelve, y no, precisamente, en la dimensión del cuerpo y la acción, es decir, la dimensión propiamente “realizativa”. Hace caso omiso de los distintos “giros” en los cuales el debate conocimiento/realidad se ha emplazado, desde el constructivismo lingüístico al giro material y afectivo. Si hay, de nuevo, representación, la dimensión propiamente performativa desaparece. O, para ponerlo desde el punto de vista de Butler (2015), se trata más bien de aquello que le hace al conocimiento el performativo, tal como lo ha venido trabajando en distintos textos, con filiaciones a Foucault, Derrida, entre otros. La propuesta de una “revuelta performativa” discute esto desde una dimensión productiva. La propia idea de *comprensión de una realidad* que le sería externa a sí mismo es sumamente problemática, sin considerar el arte o la acción propiamente como una “agencia” (Gell 2018) que la produce, sin olvidar que, como recuerda Lorey (2017), la crítica del performativo es una reacción y crítica a la *representación*, condición indispensable para la idea de *conocimiento de la realidad*, si nos figuramos en una posición kantiana. Por último, como recuerda Cornago (2004), el giro performativo es más bien un desafío para la discusión en ciencias sociales y humanidades al considerar la realidad misma como proceso, en constante cambio y transformación, obligando entonces a salir de determinados acercamientos esquemáticos, plenamente situados en “la idea” más que en “las prácticas”. Podemos sumar a esto un debate epistemológico más profundo, aún vinculado al giro ontológico y el realismo especulativo, propuesto por acercamientos como los de Latour o Meillassoux.
9. El colectivo Yeguada Latinoamericana había estado realizando intervenciones performáticas en Santiago de Chile desde 2017. La artista Cheril Linett, creadora y directora de este colectivo, señala que “se nos incorporaron compañeres no binaries, compas trans, putas y toda cuerpa disidente que quisiera ser parte de la propuesta y accionar en hermanada junto a nosotras”. En sus intervenciones, elaboran una vestimenta que se adecua al mensaje sociopolítico que buscan expresar. Siempre llevan una cola colgada, porque la idea es ser una “trans especie, no mujer, no hombre, sino que bestia mitológica que desobedece a la norma, que desobedece al *deber ser* impuesto por instituciones de poder que se han encargado de ordenar nuestras vidas”. Su trabajo se articula a partir de la idea del desacato a las instituciones, en especial a las Iglesias y su moral que, en conjunto con el sistema capitalista neoliberal, se han encargado de reprimir, violentar y violar los derechos humanos de las mujeres.
10. Por otro lado, la acción de Galería Cima propuso a partir del registro sincrónico una temporalidad extendida. Esta comenzó con la transmisión *streaming* desde su canal de YouTube de una toma continua los días viernes en plaza Dignidad desde una perspectiva cenital. Esta toma permitía seguir el desarrollo de la marcha los estos días desde los hogares y generar un registro único del combate entre

fuerzas represivas y manifestantes, y establecía un punto de conexión importante con los hechos, mientras los otros registros institucionales parecían tergiversados. La revuelta habría así una *heterocronía sincrónica* en múltiples lugares que se conectaban virtualmente a ver la revuelta de plaza Dignidad en sus hogares mientras caceroleaba en su propia casa o esquina de barrio. Un año después, el 20 de octubre de 2020, la revuelta se “actualizó” en la *performance* virtual de la transmisión del cambio de lugar de la Estatua Baquedano, luego de ser vandalizada y quemada. Es aquí cuando durante la transmisión se realizó una intervención 3D en la imagen que colocaba en su lugar al perro matapaco, símbolo de la revuelta, que había tenido sus propias esculturas. Esto confundió por varios segundos a la audiencia y dio cuenta de la complicidad de Galería Cima en octubre de 2019.

11. Nos valemos del planteamiento para subrayar la dimensión performativa de las imágenes y lo que nos permiten pensar de lo ocurrido en el estallido chileno. Siguiendo las ideas de Vauday (2009), y más recientemente Soto (2020), proponemos una tensión performativa entre el campo de lo visible (lo dado) y el campo de la imagen, como una crítica a un “tipo reducido de formas” creadas para “consumir objetos y no miradas” (35). Soto propone entender la dimensión autogenerativa del performativo respecto de la imagen, particularmente el aspecto realizativo del “performar”, “dar forma”, por fuera de una lógica de intencionalidad e hilemorfismo representacional, desde una “aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación (72).
12. Subido el 26 de octubre de 2019 a las redes sociales de MAFI.
13. Subido el 1 de noviembre de 2019. Acción de Pilar Ronderos e Ítalo Gallardo, plano de Antonio Luco y Daniela Camino, montaje de Tamara Uribe.
14. Subido el 23 de octubre de 2019. Plano de Catalina Alarcón y Royerliz García, montaje de Tamara Uribe.
15. Subido el 5 de noviembre de 2019. Plano de Vela Hoffman y Daniela Camino, montaje de Tamara Uribe.
16. Funcionando desde 2012, el colectivo MAFI consiste en un proyecto encabezado inicialmente por Pablo Núñez, Antonio Luco, Ignacio Rojas y Christopher Murray. Desde el inicio se caracterizó por desarrollar una metodología colaborativa que elaboraba cápsulas documentales en un plano fijo, que servía a modo de “cartografía visual” del país a partir de determinadas temas sociales. Durante los últimos años han desarrollado dos largometrajes, *Propaganda* (2014) y *Dios* (2019), en los que la metodología colaborativa da paso a una mirada más global a determinados temas “país”, en el primer caso vinculada al desprestigio de la política a manos del mercado y en el segundo a las instituciones religiosas y su lugar en la sociedad a partir de la visita del papa Francisco. En el estallido de octubre, MAFI retomó su trabajo inicial para obtener capturas y registros de lo que estaba sucediendo, encontrando ese equilibrio esquivo entre la expresión propia de la escena y el desarrollo de un estilo audiovisual.
17. Subido el 6 de noviembre de 2019 en redes sociales
18. Colectivo Registro Callejero empieza a publicar en sus redes sociales el 21 de octubre de 2019 (en su canal YouTube e Instagram). Su configuración comparte con MAFI algunos participantes, aunque su génesis está vinculada más bien a la Asociación de Productores Independientes, concentrándose en el registro de lo que estaba aconteciendo en nuestro país, bajo el lema “Lo que la tele no muestra”. Dentro de un tratamiento formal funcional

a lo mostrado, se ofrecen dos tipos de registro. Por un lado, encontramos testimonios de actores sociales que participan de la revuelta, por otro acciones artísticas e intervenciones performáticas en el espacio público.

19. Subido el 7 de noviembre de 2019 a sus redes sociales.
20. Subido el 12 de noviembre de 2019 a sus redes sociales.
21. Subido el 23 de noviembre de 2019 a sus redes sociales.
22. La Escuela Popular de Cine, también conocida como escuela Feciso (Festival de Cine Social de La Pintana), es parte de un colectivo que viene trabajando desde 2007, primero con un festival emplazado en la población La Pintana, que luego creció para ser un festival itinerante, desarrollado en distintas zonas periféricas de Santiago, así como en tomas universitarias y pasacalles. Con ello, a lo largo de diversos años, crearon la Escuela Popular, orientada a la formación y la creación de un cine popular, ajeno a los circuitos oficiales del cine chileno. Habitualmente, a su canal YouTube suben piezas audiovisuales de la escuela. Para el estallido, activaron su *feed*, y participaron activamente de diversas acciones, como fue la proyección de películas al aire libre durante el toque de queda.
23. Subido a sus redes sociales el 21 de noviembre de 2019.
24. El colectivo Pedro Chaskel, en homenaje al cine político de Chaskel, uno de los precursores del nuevo cine chileno de la década de 1960, quienes realizaron diversos videos difundidos a través de Instagram. El colectivo realizó cinco piezas breves que invitan a pensar en el poder del montaje para vincular temporalidades político-sociales convergentes, relacionar imágenes a partir de su sincronía gestual o simbólica, o reflexionar de manera crítica e irónica sobre la avalancha de imágenes de internet.
25. Publicado en su red social el 25 de noviembre de 2019.
26. Lastesis es un colectivo artístico de mujeres de Valparaíso compuesto por Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor van Rysseghem que se dedica a difundir teoría feminista a partir de la *performance* a través de un lenguaje interdisciplinario que combina las artes escénicas, lo sonoro, el diseño gráfico y textil, la historia y las ciencias sociales (Lastesis 2021).
27. Nosotras Audiovisuales (NOA) es un colectivo feminista chileno formado por 3000 mujeres ligadas al quehacer audiovisual nacional. Una de sus líderes, Camila Rodó (comunicación personal, 15 de enero de 2020), destaca que pusieron sus armas al servicio de la revolución: “Nuestras cámaras, nuestros micrófonos y nuestras cabezas pensantes”.

[REFERENCIAS]

- Alé, Marisol, Claudio Duarte y Daniel Miranda, eds. 2021. *Saltar el torniquete: Reflexiones desde las juventudes de octubre*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Araujo, Kathya, ed. 2019. *Hilos tensados: Para leer el octubre chileno*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile. https://www.researchgate.net/profile/Kathya-Araujo/publication/340315513_Hilos_Tensados_Para_leer_el_octubre_chileno/links/5e83c0aaa6fdcca789e58495/Hilos-Tensados-Para-leer-el-octubre-chileno.pdf.
- Barad, Karen. 2011. "Nature's Queer Performativity". *Qui Parle* 19, n.º 2: 121-158. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>.
- Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Butler, Judith. 2015. "Nosotros, el pueblo: Apuntes sobre la libertad de reunión". En *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. 2017. *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Chion, Michel. 2018. *La audiovisión: Sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Chow, Rey. 2010. "The Elusive Material What the Dog Doesn't Understand". En *New Materialism Ontology, Agency, and Politics*, editado por Diana Coole y Samantha Frost, 221-233. Durham: Duke University Press.
- Cornago Bernal, Óscar. 2004. "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso". *Gestos* 19, n.º 38: 13-34.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 2011. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Delgado Ruiz, Manuel. 2010. "La ciudad levantada: La barricada y otras transformaciones radicales del espacio urbano". *Architectonics: Mind, Land y Society*, n.º 19-20: 137-153. <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/120943>.
- Di Cesare, Donatella. 2021. *El Tiempo de la revuelta*. Madrid: Siglo XXI.
- Escobar, Ticio. 2021. *Contestaciones: Arte y política en América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar, 1982-2021*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García García, Luis Ignacio. 2018. *La comunidad en montaje: Imaginación política y posdictadura*. Buenos Aires: Prometeo.
- Garretón, Manuel Antonia, coord. 2021. *Política y movimientos sociales en Chile: Antecedentes y proyecciones del estallido social de octubre 2019*. Santiago de Chile: Lom.
- Gell, Anthony. 2018. *Arte e agència*. Ubu Editora LTDA-ME.
- Glavic, Karen e Iván Pinto Veas. 2020. "Alejandra Castillo". *La Fuga*. <https://www.lafuga.cl/alejandra-castillo/994>.
- Horta, Luis. 2020. "Los hermanos Page: Precursores del cine sonoro chileno". *Vivomatografías: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6: 292-316. <http://vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/274>.
- Iturriaga, Jorge y Iván Pinto. 2020. "Hacia una imagen-evento: El estallido social visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre de 2019)". *Cine documental*, 22 especial. https://www.academia.edu/download/65566808/CD22EdE_Hacia_una_imagen_evento.pdf.
- Lastesis. 2021. *Antología feminista*. Colonia del Sacramento: Debate.
- Lorey, Isabell. 2017. *Disputas sobre el sujeto: Consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico. Judith Butler*. Buenos Aires: La Cebra.
- Olivares Mardones, Javiera, coord. 2021. *Apaga la TV: Apuntes sobre prensa y comunicación en tiempos de revuelta popular*. Santiago de Chile: Lom.
- Pinochet Cobos, Carla. 2021. "Disrupting Normalcy: Artistic Interventions and Political Mobilisation Against the Neoliberal City (Santiago, Chile, 2019)". *Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 27, n.º 5: 1-17. <https://doi.org/10.1080/13504630.2021.1931091>
- Richard, Nelly. 2021. *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard, 1986-2020*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ruiz Encina, Carlos. 2015. *De nuevo la sociedad*. Santiago de Chile: Lom.
- Ruiz Encina, Carlos y Sebastián Caviedes Hamuy. 2020. "Estructura y conflicto social en la crisis del neoliberalismo avanzado chileno". *Espacio Abierto* 29, n.º 1: 86-101. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/175352>.
- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1: 207-231. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Schechner, Richard. 1987. *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Stange, Hans. 2020. "Arte y política como modos de conocimiento estético". *Mediaciones* 16, n.º 25: 246-259. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7996351>.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, Diana. 2017. "¡Presente! La política de la presencia". *Investigación Teatral* 8, n.º 12: 11-34. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550>.
- Taylor, D. (2020). *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory Space, Politics, Affect*. Londres: Routledge.

Vauday, Patrick. 2009. *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.

Wajcman, Judy. 2004. *Techno Feminism*. Cambridge: Polity Press.

Zerán, Faride, ed. 2018. *Mayo feminista: La rebelión contra el patriarcado*. Santiago de Chile: Lom.

Zúñiga, Rodrigo. 2019. "La fotografía en las Alamedas". Universidad de Chile. <https://www.uchile.cl/noticias/159510/la-fotografia-en-las-alamedas-por-rodrigo-zuniga>.