

# Miradas

*Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*

MIRADAS 08 (2025)

Número monográfico: Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

Número monográfico editado por: María Isabel Gaviria,  
Almendra Espinoza Rivera

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;  
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

Artivismos feministas: teatralidades para la liberación

Fecha de recepción: 15.09.2023

Fecha de aceptación: 28.02.2024

DOI: [doi.org/10.11588/mira.2025.1.109413](https://doi.org/10.11588/mira.2025.1.109413)

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Lorena Verzero, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Correo: [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

## Sugerencia de citación:

Verzero, Lorena. "Artivismos feministas: teatralidades para la liberación." Número monográfico *Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina*, editado por María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 8 (2025): 103-116, [doi.org/10.11588/mira.2025.1.109413](https://doi.org/10.11588/mira.2025.1.109413).

# Artivismos feministas: teatralidades para la liberación

Lorena Verzera\*

## Abstract

El último estallido feminista ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su seno se han activado en todo el mundo cantidad de colectivos artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas, e identidades locales, nacionales o regionales. En buena medida, los grupos activistas feministas recurren a la performance para visibilizar sus demandas. Ante esto, nos preguntamos ¿Qué ofrece la performance como herramienta para ser privilegiada por estos colectivos? ¿Es posible pensar en la construcción de “teatralidades feministas” como lenguaje común emergente? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes, presentaremos tres experiencias del Cono Sur: la del *Colectivo Cueca Sola* (Chile), *Diez de cada diez* (Uruguay) y *#Juntas, libres e iguales* (Argentina). Una vez presentado el trabajo de estos colectivos, indagaremos en los modos de gestión, las formas de organización y las lógicas de cuidados que despliegan con la intención de pensar si es posible que se inscriban en una “estética teatral de la liberación”.

**Palabras clave:** Artivismo feminista • teatralidad • performance • liberación

\* Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA, 2009. Es Profesora Titular de la materia Semiología en UBA XXI. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA) y dirige el Programa de Posgrado en Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras-UBA).

## Introducción

Aparentemente, como intentaré argumentar, el retorno a la conciencia corporal y una búsqueda de colectivización de los cuerpos, de recuperación de un sentido de comunidad, junto a la exploración de caminos hacia la emancipación y de toma de decisiones con cierto margen de libertad, presentes como herramientas constitutivas de la performance, hacen que esta aparezca como uno de los lenguajes más recurridos. La performance, a su vez, operaría como vehículo de lo que Proaño Gómez (2020) comenzó a pensar como “teatralidad feminista”. Mi segunda hipótesis, entonces, sostiene que es posible considerar una teatralidad feminista como estética común materializada a través de la performance. Esa teatralidad estaría orientada a la puesta en valor de la vida, de una sociabilidad democrática y plena, con el “fin del patriarcado” como objetivo, y otros propósitos más inmediatos, como la denuncia de las violencias de género, la sanción de leyes nacionales de interrupción voluntaria del embarazo o la visibilización de femicidios, entre otras.

La estructura del artículo se organiza de la siguiente manera: una vez introducidos los objetivos, corpus, hipótesis de trabajo y marco teórico, se avanza en una definición operativa de artivismo a partir de la cual podemos pensar estas experiencias de activismo artístico feminista. Seguidamente, se presenta el trabajo de los colectivos y se brinda una aproximación crítica a los mismos que nos acerque respuestas a los interrogantes planteados al comienzo. Finalmente, se indaga en los modos de gestión, las formas de organización y las lógicas de cuidados que despliegan con la intención de pensar si es posible que se inscriban en una “estética teatral de la liberación”.

Desde los años 70 en América Latina, en un tiempo histórico acelerado, se instalaron los neoliberalismos, mayormente a partir de dictaduras cívico-militares seguidas de transiciones democráticas con alcances limitados en cuanto a la atención global de las demandas ciudadanas y, ya en los albores del siglo XXI, inflexiones progresistas que favorecieron las condiciones para un nuevo protagonismo popular en tensión con formas de derecha cada vez más radicalizadas que van accediendo al poder en la segunda década del siglo en distintos países. El objetivo general de mi investigación de largo alcance gira en torno al estudio de los modos de participación de la escena teatral y performática en los procesos sociales y políticos en la historia reciente de América Latina. En ese sentido, analizo la productividad de las prácticas artísticas en la formación y transformación de subjetividades y de identidades colectivas, la (re) significación de espacios, la construcción de memorias y la intervención ciudadana, entre otras problemáticas neurálgicas de las relaciones entre artes escénicas, política y sociedad. Como sostiene Proaño Gómez (2016) siguiendo a Villegas (2011), las prácticas artísticas son parte del desarrollo social y, por lo tanto, constituyen productos culturales que construyen “modos de existencia vinculados con el contexto histórico del productor y las estructuras políticas y sociales” (2016, 19). Las poéticas y los lenguajes estéticos se despliegan en relación dialéctica con los discursos sociales, es decir, se mueven al

compás de los procesos sociales y políticos de los que forman parte. Por lo tanto, los lenguajes estéticos necesariamente se modifican articuladamente con los cambios en el terreno de la política y lo político, y operan también en la transformación de esos campos (Laclau y Mouffe, 1987; Rancière, 2001; Mouffe, 2005; Laclau, 2005).

Es en ese marco que me he abocado a los modos en que se construyen las memorias en el teatro, específicamente, las memorias de los terrorismos de Estado en el Cono Sur. Estudiando la construcción de esas memorias, he observado que hacia el final de los gobiernos progresistas en el sur de América Latina, y con el avance de posiciones liberales en materia económica y conservadoras en lo cultural y lo político, se conformaron colectivos artísticos que comenzaron a activar en el espacio público, y al mismo tiempo, grupos que trabajaban en salas teatrales se volcaron a experiencias performáticas. Ese regreso a la activación artística más directa se dio en sintonía con la emergencia de otras memorias. Es decir, las experiencias de activismo artístico contemporáneas construyen memorias de las últimas dictaduras articuladas con otras memorias: de los pueblos originarios, memorias migrantes, racializadas, memorias feministas y de disidencias sexo-genéricas, entre las más visibles.

En ese mismo contexto, se gesta el último estallido feminista, que ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su allí se han activado cantidad de colectivos artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas, e identidades locales, nacionales o regionales. Entre los colectivos artísticos activistas feministas en Argentina, entre muchos otros, es posible mencionar a Arda, Mujeres de Artes Tomar, Las Mariposas AUGe, Expresión Mole o FUNAS (un círculo al interior de FUNO, colectivo Fin de Un MundO), que comenzaron a activar en torno al año 2015 con la llegada al poder de un gobierno neoliberal. Si bien la mayor cantidad de grupos residen y accionan en la ciudad de Buenos Aires, las experiencias se extienden al interior del país, donde se formaron colectivos como Mujeres Teatristas de Tandil o se gestaron experiencias como *#Juntas, libres e iguales* en el municipio bonaerense de San Martín. En Chile, por ejemplo, se encuentran LASTESIS, la Yeguada Latinamericana o el Colectivo Cueca Sola, entre muchísimos otros, que también cobraron vigor hacia el tercer lustro de este siglo y ganaron visibilidad con el estallido social de octubre de 2019. En Uruguay, desde 2015 existen colectivos como los que llevan adelante las acciones *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, o el colectivo Decidoras desobedientas.

Es posible afirmar que los grupos activistas feministas recurren a la performance como lenguaje estético para dar a conocer su punto de vista. Podríamos pensar que esto es así por mera coincidencia epocal, es decir, que el clima de época lleva a que cuando las demandas sociales son canalizadas desde el arte, esto se lleve a cabo a través de la performance, pero presumo que esa no es la única razón. Es por eso que, junto con Yanina Vidal (Verzero 2020, 17-18), me pregunto qué ofrece la performance que otras metodologías activistas no brindan para la canalización de las demandas sociales en

la actualidad. Y, seguidamente, aparece la interrogación sobre las relaciones que se dan entre activismo artístico y teatralidad. Como intentaré argumentar en lo sucesivo, mi hipótesis de partida sostiene que el retorno a la conciencia corporal y a una búsqueda de colectivización de los cuerpos, de recuperación de un sentido de comunidad, junto a la exploración de caminos hacia la emancipación y la toma de decisiones con cierto margen de libertad, presentes como herramientas constitutivas de la performance, hacen que esta aparezca como uno de los lenguajes más recurridos.

Abordaré en lo sucesivo las experiencias *Diez de cada diez*, las del Colectivo Cueva Sola y *#Juntas, libres e iguales* a partir del análisis de algunos de sus elementos más sobresalientes. En primer lugar, avanzaré en una definición operativa de activismo a partir de la cual podemos pensar estas experiencias de activismo artístico feminista.

## Activismo: Una definición operativa

El arte activista, activismo artístico o el más recientemente denominado “activismo”, ha atravesado el siglo XX y lo que va del siglo XXI explorando diferentes formas de intervención colectiva en los distintos escenarios. Las experiencias de activismo artístico contemporáneo realizado en y desde América Latina son, por supuesto, vastas y heterogéneas, y pueden ser observadas desde diferentes perspectivas críticas. La intención aquí es considerar puntos centrales en común que nos permitan pensarnos regionalmente a partir de elementos estético-políticos que sirvan a la construcción de una vida más plena.

Las experiencias activistas contemporáneas intentan despertar a las sociedades de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público físico y virtual, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados. Suelen ofrecerse como experiencias interdisciplinarias, transdisciplinarias o híbridas en sus condiciones estéticas y, en un sentido análogo, cuestionan la noción de autoría, proponiendo la colectivización de la práctica tanto en sus modos de producción como en su realización y en la concepción del espacio de recepción. El lugar del espectador/a es concebido como un lugar para la participación; el/la espectador/a es considerado/a participante y es convocado/a a integrar la experiencia de muy diversas maneras. Con esto se escinde la tradicional separación entre artistas y público, tendiendo a difuminarse las fronteras entre arte y activismo, creación artística y participación ciudadana, vida y obra.

Algunos de los colectivos se vinculan a movimientos sociales, feminismos, organismos de Derechos Humanos o agrupaciones de diferente índole, mientras que otros intervienen en la esfera pública de manera independiente, manteniendo distinto tipo de relaciones con las instituciones (desde la institución arte, hasta las instituciones culturales, teatrales,

políticas, universitarias, etc.), pero todas estas experiencias combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo artístico que desafía no solo definiciones de ciudad y de ciudadanía, de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes.

El activismo como práctica artístico-política entra en tensión con otro tipo de conceptos y prácticas que lo ponen en jaque, como el diseño (Groys 2016), y no está exento de aporías, contradicciones y paradojas (Expósito, Vidal y Vindel 2012, Delgado 2013, Verzero 2021). Estas se extienden desde la dificultad ideológica de trabar relaciones con instituciones oficiales o artísticas —como departamentos del Estado o museos— hasta la utilización de herramientas performáticas por colectivos que defienden posiciones de derecha. Tal es el caso del colectivo político Jóvenes Republicanos, una agrupación surgida durante la pandemia que defiende los valores de la república y la libertad, y tiene vínculos con el partido político de ultraderecha La Libertad Avanza, que ganó las elecciones nacionales en Argentina en 2023. Entre otras intervenciones, Jóvenes Republicanos firmó junto a Unión Republicana la resonada instalación de bolsas mortuorias frente a la casa de gobierno durante la movilización del “banderazo” el 27 de febrero de 2021, (véase Camezzana y Capasso, 2023). El “banderazo” fue convocado y promovido por el partido derechista Juntos por el Cambio, liderado por el ex presidente de la Nación Mauricio Macri en oposición al gobierno progresista del Frente de Todos, y se asentó sobre críticas a la gestión de la pandemia. Si bien no nos detendremos en estas problemáticas en esta ocasión, es preciso dejarlas planteadas, para complejizar la observación de las experiencias evitando el riesgo de la romantización.



## Algunas experiencias feministas

*Diez de cada diez* (Uruguay)



Fig. 1. *Diez de cada diez*, Palacio Legislativo, Montevideo (Uruguay), 25 de noviembre, 2021. Foto: Mara Quintero.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2165252106959058&set=a.851508978333384>

Esta performance se realizó por primera vez el 8 de marzo de 2015 en la ciudad de Montevideo, dirigida por la artista visual uruguaya Valeria Píriz. Durante ese año la llevaron a cabo en diversas oportunidades en fechas vinculadas a la agenda feminista y en eventos de artes visuales, y luego se ha repetido con variantes cada 8 de marzo y otras fechas significativas hasta la actualidad. La obra tematiza la violencia de género y el título remite a que el cien por ciento de las mujeres alguna vez en su vida han sufrido violencia por motivos de género, tal como se enuncia en la performance: “Diez de cada diez mujeres son víctimas de violencia de género”.

La acción se suele desarrollar en espacios de la ciudad de Montevideo muy concurridos. Por ejemplo, en 2015 se realizó en las inmediaciones de la feria Tristán Narvaja, cerca del mediodía, en el horario de mayor afluencia de personas. En 2016, en la Plaza Independencia, mientras que en 2017 se realizó en el departamento de Treinta y Tres, en la Plaza 19 de Abril, y en 2022, en Canelones, por mencionar algunas de las intervenciones. Es decir, los espacios seleccionados son sitios públicos en los que se prevé que habrá una cantidad de transeúntes que serán partícipes de la experiencia.

Originalmente se trataba de diez performers, pero el número varía de una intervención a otra. La acción comienza con mujeres que irrumpen en la cotidianidad del lugar. Se encuentran vestidas de rojo y cada una de ellas representa un estereotipo femenino que se puede distinguir por el tipo de prendas, calzado y accesorios. Llegan con paso decidido a un lugar seleccionado como espacio escénico, se paran unas separadas de otras y dicen textos al público. Se utilizaron como fuente fragmentos del artículo “Uruguay no es un país para mujeres”, publicado en el diario *El Día* de Madrid del 5 de febrero de 2015, en el que en una comparación entre España y Uruguay se afirma que este último no es un país para mujeres, y el libro *La mujer, la higiene, su salud, su belleza*, del doctor René Vaucaire, publicado en 1929, en el que se expone cómo la medicina intervenía en la corporalidad de las mujeres. Como modo de contrainformación, las performers dicen sus parlamentos interpelando a los/las transeúntes con estadísticas de femicidios y acosos sufridos por mujeres en Uruguay.

En un segundo momento de la performance, algunas de ellas envuelven en papel film la cabeza y hombros de otras, de manera que, al quitar el film del cuerpo, el plástico queda erguido con la forma de un busto. Las performers colocan los bustos de papel film en el suelo y se retiran del espacio escénico. Así, el lugar que se había convertido en espacio escénico vuelve a convertirse en espacio público, pero ahora se encuentra sembrado de bustos efímeros de distinto tipo de mujeres que, en su conjunto, denuncian la violencia como conducta que atenta contra la integridad física, emocional y sexual de las mujeres basada en el género.

#### *Colectivo Cueca Sola (Chile)*

El colectivo chileno Cueca Sola plantea una revisita a la “cueca sola”, que es a su vez una variante del baile tradicional gestada en plena dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (AFDD) como denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos que estaban ocurriendo. El conjunto folclórico de la AFDD bailó por primera vez la “cueca sola” el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, de 1978 en el Teatro Caupolicán. Esta variante de la cueca consiste en la sola presencia de la mujer que baila sin su compañero. Mientras que en el baile tradicional el acento estaba puesto en la seducción entre los dos bailarines, aquí se subraya la ausencia. Como modo de presentificar a ese cuerpo ausente, la mujer baila sola portando en su pecho una fotografía del desaparecido. La imagen singulariza la ausencia, le otorga rostro y nombre al compañero de baile ausente. La fotografía dota de corporalidad a esa ausencia y, al mismo tiempo, denuncia el asesinato por parte del poder represor. La potencia evocativa de la cueca sola le imprime a la experiencia un plus de afectación inevitable que es intrínseco a la relación presencia-ausencia.

Un hito en la historia de la cueca sola lo constituye la conocida intervención que Las Yeguas del Apocalipsis (para conocer sus obras ver <https://espacioproa21.wordpress.com/2019/10/05/yeguas-del-apocalipsis/>) llevaron adelante el 12 de octubre de 1988



en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos. La acción se tituló *La conquista de América*. Pedro Lemebel y Francisco Casas, los integrantes de Las Yeguas, descalzos y con el torso desnudo, bailaron la cueca sobre un mapa de América del Sur cubierto con vidrios de botellas de Coca Cola. La acción vinculaba así la conquista de América con el imperialismo norteamericano. A medida que los pies de Lemebel y Casas se iban cortando, el mapa se iba manchando con sangre, como metáfora de la sangre que se derrama desde hace quinientos años desde los tiempos de la conquista y la derramada particularmente por los/las detenidos/as-desaparecidos/as.

El Colectivo Cueca Sola recoge la historia de apropiaciones de la danza folklórica y fija en su nombre la tradición popular, la denuncia del terrorismo de Estado, y la presencia del cuerpo a través del baile y la palabra. El reenvío a lo colectivo está inscrito en la danza popular y en el espacio vacío que subraya la ausencia del cuerpo del acompañante. En cada intervención bailan la cueca por distintas víctimas de violencia política, de femicidios e incluso en ocasiones han bailado por luchadoras sociales.

Si bien desde 2013 realizaban intervenciones aisladas, el 8 de marzo de 2016 llevaron a cabo la primera acción como colectivo.<sup>1</sup> La misma tuvo lugar en las afueras del Estadio Nacional, durante un partido en el que las selecciones de Chile y Argentina jugaban por las eliminatorias para el mundial de Rusia 2018. Ese día se conmemoraban los 40 años del golpe de Estado que dio comienzo formal a la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La acción se tituló *Cueca de los dos pañuelos* y bailaron en memoria de lxs detenidxs-desaparecidxs por la última dictadura argentina y de todas las víctimas de la Operación Cóndor. Como es sabido, el Estadio Nacional de Chile ha sido centro de detención y tortura entre el 12 de septiembre y el 9 de noviembre de 1973, apenas comenzaba la dictadura de Pinochet.



Fig. 2. Colectivo Cueca Sola, *Cueca de los dos pañuelos*, Estadio Nacional de Chile, 24 de marzo de 2016. Foto: Cortesía Colectivo Cueca Sola.

<sup>1</sup> El colectivo se fundó el 27 de febrero de 2016, el 8 de marzo realizaron su primera acción como colectivo y posteriormente, el 24 de marzo de ese mismo año, hicieron la intervención por las conmemoraciones del golpe de Estado en Argentina, en el Estadio Nacional de Chile. Ver la convocatoria en sus redes sociales: <https://www.facebook.com/watch/?v=792655974198325>

### *#Juntas, libres e iguales (Argentina)*

*#Juntas, libres e iguales* es la consigna con la que trabaja la Secretaría de Mujeres, géneros e Infancias de la Municipalidad de San Martín, bajo la conducción de Marcela Ferri. San Martín es uno de los partidos de la Provincia de Buenos Aires que limitan con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital del país. Se trata de un aglomerado con una población de casi 450.000 habitantes y una superficie de menos de 60 km<sup>2</sup>, que incluye zonas de clases medias y medias altas, junto a barrios muy humildes y postergados. En 2022 se propuso desde el municipio un proceso participativo de construcción de una intervención para el 8M que puso en juego lenguajes artísticos y performáticos, y que superó lo esperado en cuanto a participación, movilización y sentidos producidos (véase Verzero, coord., 2022).

Desde 2015 el Municipio de San Martín convoca a la movilización por el Día Internacional de la Mujer y la participación se fue incrementando año tras año. Habitualmente se propone una consigna y en los últimos años esta fue la que guía todo el trabajo de la Secretaría de Mujeres, Géneros e Infancias: *#Juntas, libres e iguales*. En 2020 se realizaron un taller y una batucada antes de movilizar, con la finalidad de sumar modos de expresión artísticos a la ya potente acción de marchar juntas con una consigna en común. Esa experiencia funcionó como antecedente de lo que fue el 8M en 2022, primera movilización por el Día Internacional de la Mujer luego de la pandemia, que resultó en una gran batucada y performance.

En enero se hizo una convocatoria y durante el mes siguiente se realizaron talleres coordinados por el colectivo de percusión local Boom Chapadama. En cada encuentro se sumaban más y más personas, hasta llegar a una participación masiva tanto en la movilización del 8M como en una segunda presentación en la plaza central de San Martín dos semanas después. Ese 8M se congregaron alrededor de dos mil mujeres en la Plaza Central del Municipio de General San Martín para dirigirse a la multitudinaria marcha en las inmediaciones del Congreso de la Nación en el centro la Ciudad de Buenos Aires. Una enorme columna blanca y violeta sonaba junto con sus tambores.



Fig. 4. *#Juntas, libres e iguales*, ciudad de Buenos Aires, 8 de marzo de 2022.  
Foto: Cortesía Colectivo Cueca Sola.

Así, desde el Estado local se motorizó un encuentro entre mujeres atravesado por la práctica artística de la performance y la batucada como modos de sintonizar, de resonar y de habitar juntas desde la alegría, el disfrute y la posibilidad de transformación como formas de lucha. En muchos casos se trata de mujeres humildes, trabajadoras, y madres o abuelas, por lo que esta experiencia cobró un sentido de transformación de sus vidas cotidianas y de construcción de un sentido de pertenencia a un colectivo en el que podían compartir sus problemas, sus sufrimientos y sus preocupaciones, tanto como sus deseos de vivir una vida más plena, sin violencias y en libertad. El espacio de participación integró no solo a las mujeres que realizaron la performance, sino también a sus familias, que las acompañaron a los ensayos y a las presentaciones, y las relevaron en sus tareas domésticas y de cuidados durante todos esos momentos, comprendiendo lo que esto significaba para ellas. Las actividades continuaron luego del 8M, a través de encuentros, talleres y otros espacios de participación. Así es como el 8M empezó mucho antes de ese día en particular y se continuó a lo largo de todo el año. De esta manera, desde las políticas públicas locales se enfatizó el trabajo de construcción de espacios para las mujeres y se persiguieron los objetivos de acortar brechas de desigualdad y de promover el acceso a derechos, potenciando los vínculos entre la municipalidad y las organizaciones sociales gestadas en los distintos barrios del partido.

Como primera evidencia, es posible afirmar que la experiencia da cuenta de una propuesta que supo oír la necesidad de las personas que habitan el territorio, convocarlas, acercarlas y movilizarlas. Al mismo tiempo, como primer interrogante aparece el problema de la motorización por parte del Estado de una movilización feminista y artística. Esta experiencia nos permite abrir interrogantes respecto del rol de la política en la movilización social, de su función como coaguladora de las demandas y de los mecanismos de gestión estatal de la participación que, en este caso en particular, parece haber dado un resultado positivo, por cuanto las personas —según han manifestado en entrevistas que fueron fuentes primarias para la realización #Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora (Verzero, coord., 2022) de Verzero, coord., 2022 —se sintieron convocadas, escuchadas e integradas.

## **Modos de gestión, formas de organización y lógicas de cuidados para una “estética teatral de la liberación”**

Estas experiencias acontecen en un contexto en el que los feminismos callejeros y populares han ido ganando terreno en el espacio público en América Latina, así como también en otros lugares del mundo, para visibilizar debates en torno a temáticas y problemáticas postergadas e intentar instalar agendas. El contexto social en los países del Cono Sur refleja un momento de activismo y movilización en torno a la igualdad de género y la lucha contra la violencia machista. Las acciones emergen como una forma de abordar y desafiar las estructuras patriarcales y contribuir a la transformación social hacia sociedades más igualitarias y libres de violencia de género. Con diferente énfasis

en las demandas que visibilizan, estas experiencias conectan los reclamos feministas con otras problemáticas. Mientras que *Diez de cada Diez* pone en cuerpo problemáticas inherentes al universo de géneros, el Colectivo Cueca Sola permite estrechar lazos entre la construcción de memorias de la última dictadura y las luchas de mujeres y disidencias sexo-genéricas.

En sintonía con la mayor parte de los colectivos activistas, ambos casos poseen lógicas de gestión y de realización autogestiva. La experiencia en la localidad bonaerense de San Martín, por su parte, expone algunas problemáticas que entrecruzan demandas que son recogidas y canalizadas desde el Estado. Así, este caso pone en tensión la autogestión del activismo artístico como una de las premisas centrales del mismo. Tal como hemos analizado *in extenso* en otra oportunidad (Verzero, coord., 2022, 10-13), esta experiencia dio un saldo positivo en las participantes en términos de ampliación de las posibilidades de gestión de las emociones, de colectivización del sufrimiento privado y construcción de un espacio de contención y creación colectivo. En ese sentido, la propuesta alojó a las participantes sin importar su origen de clase, etnia o edad, y sobre todo, sin intentar homogeneizar los cuerpos de acuerdo a un mandato de belleza estandarizado. De esta manera, *#Juntas, libres e iguales* se insertó desde una lógica oficial en un contexto en el que los movimientos de mujeres y de disidencias sexo-genérico-afectivas venían consiguiendo alojar las imágenes de cuerpos no hegemónicos en los centros del poder político, visibilizar demandas y conquistar algunos de los derechos postergados, tal como hemos visto que ocurre en casos como los de *Diez de cada diez* y del Colectivo Cueca Sola. En definitiva, todas estas experiencias pretenden promover una lógica de relaciones contraria a la lógica del mercado impuesta por el capitalismo financiero imperante.

Si bien los tres casos despliegan distinto tipo de convocatoria, la participación siempre es abierta. En el caso de la experiencia de *#Juntas, libres e iguales* de 2022, la intención ha sido que participara de la experiencia la mayor cantidad de mujeres del municipio que fuera posible. La participación de lxs performers en las acciones del Colectivo Cueca sola y *Diez de cada diez* suele ser por invitación, variando en cada una de las experiencias de acuerdo a las necesidades específicas. Del mismo modo, partiendo de una propuesta inicial a la que se ofrece que las personas se integren, en todos los casos el rol y modo de participación es libre. Asimismo, si bien existen personas o un grupo que coordina la experiencia, el desarrollo de la misma es horizontal y colectivo. No se trabaja a partir de jerarquías sino de roles. En algunas de las experiencias, se propone intervenir en el orden cotidiano, interrumpiendo la circulación en el espacio público, pero mayormente, estos colectivos activan en fechas clave de la agenda feminista (como en movilizaciones del 8M, Día Internacional de la Mujer, o del 3J, día en el que desde 2015 en Argentina se marcha bajo la consigna “Ni una menos, vivas nos queremos”, o el 24M, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer) y en espacios específicos, vinculados a la geografía urbana institucional y política. Se dirigen enfáticamente a la desnaturalización de las conductas arraigadas por la larga tradición de imposición del patriarcado como modo de relaciones sociales, exponiendo cómo este opera subyacentemente en todos

los ámbitos ciudadanos.

Es por todo que considero posible afirmar que las acciones presentadas podrían inscribirse en lo que Lola Proaño (2022), siguiendo a Enrique Dussel, ha definido como “estética de la liberación”, es decir, que estas teatralidades pueden ser consideradas como “aparatos liberadores, como sistemas de relaciones que surgen entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tienen como función estratégica responder a una necesidad urgente” y que consisten —afirma citando a Foucault— “en una ‘cierta manipulación de fuerzas [entre la imposición neoliberal y la resistencia]” (49).

En definitiva, estas prácticas tienen implicancias políticas en la construcción de memorias, en el des-cubrimiento, la desnaturalización y el rechazo del *status quo*, y en la generación de reacciones a partir de la producción de conocimiento racional-afectivo respecto de la política y de lo que se entiende como justo o injusto, como inevitable o contingente. Es decir, dado que en las performances se generan “atmósferas afectivas” (Anderson, 2011) en las que la germinación de afectos y emociones se da junto a la expresión de referencias, la circulación de información y de conocimiento racional, es posible que se den transformaciones en el orden de lo micropolítico. Al mismo tiempo, estos modos de tramitar el malestar que las personas participantes experimentan en las acciones artísticas pueden incidir en el terreno de lo político, en el espacio de lo-común, tomando la forma de cuestionamiento, interrogación o rechazo a aquellas formas de vida que hemos naturalizado pero que atentan contra el desarrollo de una vida digna.



## Bibliografía

- Anderson, Ben. 2011. "Affect and Biopower: Towards a politics of life." En *Transactions, Institute of British Geographers*, 12 de abril 2011. [onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x)
- Camezzana, Daniela y Verónica Capasso. 2023. "Acciones Performáticas, Derechas y Mediatización: el caso de Jóvenes Republicanos (Argentina)." *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 13, 2. <https://journals.openedition.org/rbep/3670?lang=en>
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos." *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18, 2: 68-80.
- Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. 2012. "Activismo artístico." En *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, catálogo de exposición editado por Red Conceptualismos del Sur, 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Groys, Boris. 2016. "Activismo en el arte." En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, 55-74. Buenos Aires: Caja Negra.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- López Cuenca, Alberto y Renato David Bermúdez Dini (2018-2019). "¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018". *El ornitorrinco tachado* 8 (noviembre - abril): 16-28.
- Mouffe, Chantal. 2005. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Proaño Gómez, Lola. 2016. "Contexto histórico, política y pluralidad metodológica." *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico* (Número especial: Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro. In Memoriam: Francisca Silva Villegas) 60, 19-32.
- . 2020. "Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019." *Artescena* 9: 1-21.
- Rancière, Jacques. 2001. "Ten theses on politics." *Theory and Event* 5, 3. [http://muse.jhu.edu/journals/theory\\_and\\_event/toc/archive.html#53](http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53)



Verzero, Lorena. 2020. "Introducción: Cuerpos en red: entretejiendo el activismo feminista." En *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Activismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Yanina Vidal, 11-23. Montevideo: Estuario.

———. 2021. "Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras." En *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, editado por María Luisa Puppo, 289-306. Buenos Aires: Miño y Dávila.

———. (coord.). 2022. *#Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora*. San Martín: Municipalidad de San Martín. <https://bit.ly/LibroJuntasLibresIguales>

Villegas, Juan. 2011. *Historia del teatro y las teatralidades en América latina*. Colección Historia del Teatro 13. Irvine, CA: Ediciones de Gestos.