

# Performance y género. Un estudio sobre prácticas escénicas en San Juan (2015-2019)

Performance and Gender.  
A Study of Theatrical Practices in San Juan (2015-2019)

Melina Guadalupe Echevarría Peinado\*  
María Candelaria Torres Brizuela\*\*

Recibido: 31/07/2024 | Aceptado: 01/12/2024

## Resumen

Este artículo busca compartir un recorrido de investigación que articula los Estudios de la Performance y los Estudios de Género y que se inicia con el proyecto de investigación denominado “Actuación, intervención, performance. Prácticas escénicas en repudio de las formas de violencia contra las mujeres en San Juan (2015-2018)”, financiado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) en 2019. El recorrido parte de la descripción y el análisis de prácticas escénicas realizadas en San Juan durante 2015 y 2019 en el contexto de manifestaciones políticas. La revisión de estas prácticas artísticas que se realizan en espacios públicos implica pensar en cómo interviene lo teatral en estas instancias. En esta línea, el desarrollo de este artículo incluye los antecedentes que funcionan como marco de la investigación en la provincia; una revisión de aspectos metodológicos y conceptuales; el análisis de las prácticas observadas y de su contexto de producción y una propuesta de sistematización de los procedimientos de creación, conformación de grupos e interacción con el público.

**Palabras clave:** performance, género, prácticas escénicas, manifestaciones políticas, San Juan.

\* Argentina. Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Especialista en Estudios de Performance. Profesora Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Actuación IV en la Carrera de Estudios Teatrales, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA), UNSJ. Profesora Titular con la función de co-directora del Proyecto de investigación Dispositivos de creación escénica para una teatralidad transdisciplinar del Programa DICDRA del Instituto de literatura Ricardo Güiraldes, FFHA, UNSJ. E-mail: melinaguadalupe.echevarria@gmail.com

\*\* Argentina. Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Profesora de Letras. Profesora Titular de la cátedra Historia del Teatro Occidental y Profesora Asociada de Historia del Teatro Argentino y Teatro Latinoamericano de los siglos XX y XXI en la Carrera de Estudios Teatrales, Facultad de Filosofía Humanidades y Artes (FFHA), UNSJ. Integrante del proyecto Crítica literaria y estudios de género desde América Latina. Perspectivas epistemológicas y metodológicas del Instituto de literatura Ricardo Güiraldes, FFHA, UNSJ. E-mail: candelariatorresb@gmail.com

## Abstract

This article seeks to share a research journey that integrates Performance Studies and Gender Studies, beginning with the research project titled “Acting, Intervention, Performance: Scenic Practices in Rejection of Forms of Violence Against Women in San Juan (2015-2018)”, funded by the National Theatre Institute (INT) in 2019. The journey starts with the description and analysis of scenic practices carried out in San Juan between 2015 and 2019 within the context of political demonstrations. Reviewing these artistic practices in public spaces involves considering how theater intervenes in these instances. In this regard, the development of this article includes the background that serves as the framework for the research in the province; a review of methodological and conceptual aspects; the analysis of the observed practices and their production context; and a proposal for systematizing the creation procedures, group formation, and interaction with the audience.

**Keywords:** performance, gender, theatrical practices, political demonstrations, San Juan.

“ni una mujer menos, ni una muerta más”

Susana Chávez Castillo<sup>1</sup>

El propósito de este artículo es dar cuenta de una línea de investigación en la que trabajamos desde hace algunos años y que implica la vinculación de los Estudios de la Performance y los Estudios de Género. La tarea de investigación parte de la descripción y el análisis de prácticas escénicas que se realizaron en San Juan durante 2015 y 2019 en determinados acontecimientos motivados por el contexto socio-político en el que se abre un espacio de lucha y reivindicación de los derechos de las mujeres, las marchas y manifestaciones denominadas *Ni una menos, 8M, Paro internacional de mujeres* y el 25/11, *Día nacional contra la violencia de género*. De acuerdo con esto, se busca comunicar parte del desarrollo y de los resultados del proyecto de investigación denominado “Actuación, intervención, performance. Prácticas escénicas en repudio de las formas de violencia contra las mujeres en San Juan (2015-2018)”, financiado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) en 2019.

El interrogante principal que motiva la realización de este proyecto es: ¿Cómo interviene lo teatral en prácticas escénicas en manifestaciones en repudio de las formas de violencia contra las mujeres? En este sentido, emergen otros interrogantes: ¿Qué recursos propios de la escena se ponen en juego? ¿Cómo se conforman los grupos? ¿Cómo se lleva a cabo la intervención de los espacios públicos?

Esta investigación de carácter exploratorio y descriptivo registra un conjunto de prácticas que tienen al cuerpo como soporte o se valen de él para intervenir objetos, materialidades u otros cuerpos, se generan en los más diversos espacios públicos e instan a reflexionar sobre problemáticas particulares en torno a la mujer en la sociedad. Estas prácticas configuran hechos artísticos emergentes vinculados a expresiones políticas que

<sup>1</sup> Susana Chávez Castillo (1974-2011) poeta, psicóloga y activista mexicana por los Derechos Humanos.

comienzan a desarrollarse en la provincia y que presentan características propias: irrumpen en el espacio público, tienen una determinada duración temporal, son de participación colectiva y exploran diversos lenguajes y disciplinas artísticas como el teatro comunitario, la danza, la murga, el body art, la instalación, la performance, etc.

El desarrollo de este artículo incluye los antecedentes que funcionan como marco de la investigación en la provincia; los aspectos metodológicos y conceptuales; el contexto de producción; el análisis y la interpretación de las prácticas observadas y una propuesta de sistematización de los procedimientos de creación, conformación de grupos e interacción con el público.

## Algunos antecedentes

El estudio de prácticas escénicas en el marco de manifestaciones en repudio de las formas de violencia contra la mujer en San Juan no ha sido abordado en otra oportunidad en la provincia desde la perspectiva de los Estudios teatrales. Sin embargo, se revisaron dos trabajos recientes, realizados posteriormente a nuestra investigación, por profesionales de otras áreas que dan cuenta del contexto histórico y territorial, de los feminismos/activismos y de algunas intervenciones en espacios públicos: el artículo “Artivismo feminista en la región Cuyo, República Argentina. Las modalidades de expresión artístico-políticas y el modo de circulación en internet” de Guillermmina Cortés y Marga Cabrera (2020) y la ponencia “Trazos y (Re)visiones de los feminismos sanjuaninos, sus estrategias y apuestas. Un repaso por las calles, las luchas y los cuerpos” de Paloma Chousal Lizama y Yanina Iturrieta (2021).

En nuestra línea de trabajo se reconocen otros antecedentes que dan marco a la investigación ofreciendo herramientas metodológicas y conceptuales para el abordaje de las prácticas escénicas seleccionadas. La investigación sobre prácticas teatrales de intervención socio-comunitaria se encuentra en una etapa inicial en el campo teatral sanjuanino. El programa DICDRA (Desarrollo para la Investigación y Creación Dramática)<sup>2</sup> de la Universidad Nacional de San Juan -del que formamos parte como investigadoras- se abocó a la historización de manifestaciones teatrales logrando una periodización durante el siglo XX, a partir de una cronología anual de puestas en escena, que tuvo en cuenta fundamentalmente lo que se denominó “circuito paradigmático”. Este término es utilizado para dar cuenta del funcionamiento del campo teatral sanjuanino y está relacionado con la legitimidad otorgada por instituciones, directores, hacedores y espacios teatrales convencionales. También se observó que en una dirección paralela a lo paradigmático conviven en la escena local otras formas que mantienen su lugar alternativo o bien irrumpen en el “circuito paradigmático”.

---

<sup>2</sup> Programa dirigido por la Dra. Alicia Beatriz Castañeda, perteneciente al Instituto de Literatura Ricardo Güiraldes (FFHA-UNSJ). Desde 1993 y hasta la actualidad, el DICDRA desarrolla diferentes proyectos de investigación sobre Estudios Teatrales financiados por CICITCA (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas y de Creación Artística) en la provincia de San Juan.

La atención a estas otras prácticas ha sido objeto de estudio de las últimas investigaciones del equipo. El primer proyecto de carácter exploratorio “Prácticas teatrales de experiencia socio-comunitaria en el teatro sanjuanino (1991-2016)”, dirigido por la Dra. Alicia Castañeda, tuvo como objetivo principal el relevamiento de una serie de prácticas que operan en el orden de la experiencia comunitaria, social y cultural, pero que se valen de formas y procedimientos teatrales para llevar a cabo su tarea. Se dio cuenta de un amplio y heterogéneo panorama de prácticas escénicas y se observó un punto de “estallido” ligado a la crisis político-económica que vivió nuestro país en el 2001, del cual nuestra provincia no fue ajena. Esta crisis llevó a varios artistas, educadores y gestores a conectarse con las experiencias de teatro socio-comunitario, cuyo trabajo implica restituir a su valor original la vocación humana que hace de la actividad teatral un instrumento para la comprensión y búsqueda de soluciones a problemas sociales, sin depender necesariamente de la voluntad o el accionar gubernamental. Se puso el foco en aquellos grupos de la comunidad teatral sanjuanina interesados particularmente en poner el arte -los procesos de exploración y concreción artístico-teatral- en relación con procesos de reflexión y acción frente a problemas de desarrollo social; esta decisión llevó al equipo a ampliar la mirada sobre lo teatral. Efectivamente, primero hubo que optar en términos de mirar los lenguajes diversos de los espectáculos -a lo que estamos habituados- o privilegiar los propósitos (ideológicos, de política cultural, de canalización de voluntades, entre otros) y las circunstancias sociopolíticas de las prácticas relevadas.

Por su parte, el proyecto “Prácticas teatrales sanjuaninas en contextos socio-comunitarios, una mirada compleja” desarrollado durante 2018 y 2020, dirigido por la Dra. Alicia Castañeda, busca describir cada una de las experiencias y prácticas escénicas para puntualizar particularidades de los procedimientos de creación, conformación de los grupos, recorridos de los participantes e interacción con el público (el grado de participación).

La indagación de prácticas escénicas motivadas por problemáticas de género se inserta en esta línea de investigación de base trazada por el Programa DICDRA. El proyecto base ha registrado y fichado algunas prácticas, e incluso ha accedido a material generado por sus propios participantes, situación que posibilita la continuidad del recorrido de investigación. Si bien la temática que nos convoca no ha sido estudiada con anterioridad en la provincia, registramos trabajos sobre actrices, dramaturgas y directoras y otros con perspectiva de género.

Mencionamos como antecedente nuestro proyecto de investigación “Experiencias y procesos actorales en cuatro hacedores del teatro sanjuanino actual” financiado por el INT en 2015 donde el equipo describió formas de actuación características de la escena sanjuanina actual. En la mencionada investigación se da cuenta además de la existencia de algunas prácticas que operan en el orden de la experiencia socio-comunitaria y política y que comienzan a tomar relevancia en los recorridos actorales de los teatristas analizados. Como resultado de esta investigación surge la necesidad de atender a este grupo de manifestaciones que adquieren visibilidad en las prácticas teatrales, culturales y políticas de la provincia en los últimos años.

## Aspectos metodológicos y conceptuales

En cuanto a la metodología, se trabaja desde un paradigma interpretativo que describe prácticas a partir de su registro. Para ello se parte de la revisión de trabajos producidos anteriormente por el equipo de investigación, la participación en los eventos que conforman el corpus, entrevistas exploratorias, entrevistas en profundidad a fin de encontrar categorías, trazar recorridos, identificar formas. Se adopta una perspectiva cualitativa tanto para la recolección de datos como para el procesamiento de la información. Por eso, además de las estrategias de codificación y categorización, se recurre a la triangulación de fuentes e informantes. Se realiza un estudio exploratorio- descriptivo ya que lo que se observa y describe son prácticas escénicas que usan el cuerpo para intervenir materialidades y otros cuerpos en determinadas manifestaciones vinculadas a expresiones políticas a partir de registros fotográficos, audiovisuales y/o de la observación directa. Las unidades de análisis están conformadas por el material gráfico y audiovisual obtenido. Además, se cuenta con material aportado por integrantes de algunos colectivos artísticos y registros personales realizados a partir de la observación directa.

Se propone un marco de análisis cultural y social reafirmando así la función comunitaria del arte, que según Rancière (2009), consiste en construir un espacio específico a través del cual se produce el reparto de lo sensible. Se considera la concepción de teatro que propone Rancière (2010) en *El espectador emancipado*, como “el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán” (11). Esta presencia en simultáneo de los cuerpos que comparten un espacio común lleva directamente a relacionar arte y política, ya que en el pensamiento del autor (así como en Platón) asamblea y teatro constituyen “dos formas solidarias de una misma división de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad, ligados a pesar de sí mismos como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos” (Rancière, 2009: 16).

Desde una perspectiva histórica el autor considera que ese cambio en el reparto de lo sensible involucra tanto las prácticas artísticas centradas en el trabajo sobre las formas como aquellas orientadas hacia la experiencia. Dos grandes teorías se plantean en torno al reparto del mundo común, aquella que lo contempla instaurado por la singularidad (positiva o negativa) de la forma artística –de modo tal que la obra artística se vuelve objeto de culto, de exhibición o de prohibición- y otra más actual que plantea el mundo común como ya dado, por lo que se renuncia a una perspectiva de utopía estética ‘iluminadora’ o ‘salvadora’. El resultado de esta actitud nueva es la creación de lazos entre individuos, tendiendo a propiciar diferentes formas de interacción y participación.

En el mismo sentido Bourriaud (2006) contempla la posibilidad de un arte relacional que tome como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, y ya no la afirmación de un espacio simbólico autónomo. De esta manera la obra deja de ser contemplada como un objeto y el público deja su lugar de consumidor.

En esta línea de pensamiento se inscribe Augusto Boal, quien considera al teatro como a cualquier actividad humana dentro del ámbito de lo político y sostiene que cualquier persona –tenga o no aptitudes artísticas- puede valerse del lenguaje teatral para transformarse de espectador, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Para lograr ese objetivo, el sujeto deberá asumir el lugar de la acción mediante el uso

de su propio cuerpo, concebido como un medio de producción teatral por su capacidad expresiva. De esta forma, se practica el teatro como lenguaje vivo y presente, mediante el trabajo con grupos de actores y no actores, quienes a través de ejercicios teatrales proponen soluciones para las situaciones que los oprimen, así, se trabaja desde lo individual hacia lo colectivo.

A partir de este giro conceptual que contempla lo estético desde su horizonte social y político reutilizamos algunas categorías para dar cuenta de las prácticas escénicas. Tomamos el concepto de forma de Bourriaud (2006), quien la define “como un encuentro duradero” entre dos elementos hasta entonces paralelos. Esta definición, que permite reflexionar sobre las obras de arte contemporáneas, supone que la forma es “el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos” (2006: 21). Así, la obra de arte se entiende como “un punto sobre una línea”; su forma constituye una extensión que va más allá de una forma material, pues “es una amalgama, un principio aglutinante dinámico” (2006: 21). Según el autor, la forma “nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el Otro, para imponerle lo que cree ser su ‘ser’” (2006: 22). En este sentido, Bourriaud plantea una estética relacional, en la que la intersubjetividad “no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su ‘campo’ (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística” (2006: 23).

Para la presente investigación, se abordan conceptos medulares del arte contemporáneo: dramaturgia de actor, performance, performatividad. En la actualidad, abundan las reflexiones teóricas en torno al cuerpo como eje central de la constitución de la teatralidad, surge la noción de dramaturgia de actor incluyendo la textualidad que el cuerpo del actor imprime en la escena. La presencia en la escena del cuerpo del actor genera una permanente tensión entre lo que dice y lo que muestra mediante las acciones no verbales. En este sentido, el actor se considera un productor de textualidad, del mismo modo, el sujeto devenido en actor/performer en el espacio público presenta una trama de significaciones que forman parte del tejido del espectáculo o de la manifestación en tanto acontecimiento, y el cuerpo, así concebido, es productor de textualidad.

En relación con las nociones mencionadas, el lugar del actor se modifica y deja de ser sólo un „intérprete“ encargado de la representación de un texto dramático y empieza a ser un “performer”, por su capacidad de creación: puede generar ficción por sí mismo al escenificar su propio cuerpo.

Por otro lado, se entiende la puesta en escena como hecho espectacular que pone en tensión la práctica del ensayo con la presencia del aquí y ahora propio de la escena. Lo espectacular da lugar al suceso, en palabras de Argüello Pitt (2013): “El “como si” stanislavskiano y las aventuras performáticas contemporáneas no se parecen en nada, pero buscan finalmente lo mismo, “que algo suceda”, de alguna manera que la realidad sea transformada por una experiencia que irrumpe inesperadamente” (22).

Para llevar a cabo el análisis se consideran los aportes de Richard Schechner (2012), Diana Tylor (2011) y Howard Becker (2008). Partiendo del concepto de performance de Tylor (2011) para caracterizar un tipo de arte de acción, de *live art*, en palabras de la autora. En su concepción más amplia el vocablo *performance* nos remite a un tipo de práctica ambivalente:

[...] las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo (11).

Como se observa, el concepto remarca su carácter ambiguo, multidisciplinar, a la vez que su modalidad disruptiva, que *brota in situ* y *cobra fuerza local*. De acuerdo con Féral (2017), se entiende el término performance:

[...] concebido como forma artística (performance art) y también como herramienta teórica para analizar el fenómeno escénico, acepción que Richard Schechner popularizara en Estados Unidos y que pasaría a constituirse en la base de los Estudios del performance (*Performance Studies*) en los países anglosajones (26).

Complementaria a esta mirada y para poder explicar las particularidades escénicas que poseen las producciones artístico-políticas descriptas es necesario incluir la noción de performatividad. Se acuerda con Féral, siguiendo a Pavis, que la “performatividad es siempre una producción (también en el sentido inglés de puesta en escena), una productividad: la de una experiencia, una situación de enunciación aquí y ahora, una significación” (2017: 28).

Por último, siguiendo a María Luisa Femenías y Paula Soza Rossi (2011), se entiende que los aportes de la epistemología feminista brindan fundamentos teórico-metodológicos y permiten interpretar un nuevo universo complejo donde interactúan variables del contexto social, cultural, político, ideológico en tanto nivel de anclaje que caracterizan y determinan la construcción socio-histórica de pautas culturales de género para los sexos. Desde una perspectiva de género, el estudio de las corporalidades femeninas ocupa un lugar central al cuestionar la construcción social de roles, prácticas, y disposiciones corporales femeninas y masculinas que, tomando como base las diferencias en la morfología sexual humana, naturalizan prácticas de sometimiento sobre el cuerpo de la mujer. De este modo, se propone discutir las relaciones culturales que vinculan el hecho de “ser mujeres” y los procesos de sometimiento de sus corporalidades.

## **Prácticas escénicas en repudio de las formas de violencia contra las mujeres en San Juan**

Para dar cuenta de la complejidad del contexto de emergencia de las prácticas escénicas estudiadas y de las manifestaciones políticas en las que se desarrollan, podemos retomar el aporte de Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018). En su tarea de analizar la militancia feminista en el arte de América Latina reconstruye algunas transformaciones del campo específico del arte y afirma que la situación política desde la que se aborda el feminismo en la actualidad también ha cambiado. De acuerdo con Giunta (2018):

La figura del feminicidio y la violencia hacia los cuerpos y la psique de las mujeres fue tomando un estado público y un grado de generalización sin precedentes. En la Argentina, ante los casos recurrentes de feminicidios, cuyo impacto se fue amplificado por acción de los medios de comunicación, se produjo una explosiva movilización. En 2015, comienza un gran movimiento de organizaciones de mujeres -entre ellas, el grupo #niunamenos (nombre basado en un poema de la mexicana Susana Chávez, inspirado en los asesinatos de Ciudad Juárez)-, punta de lanza de una iniciativa que pronto se regionalizó y se transcontinentalizó. El 3 de junio, 300000 argentinos salieron a las calles; las manifestaciones se expandieron por la región en países como Chile y Uruguay. El 19 de octubre de 2016, miles de mujeres se sumaron a una huelga de una hora inspirada en el ejemplo de las feministas de Polonia, medida que se repitió el 25 de noviembre del mismo año (22).

Por eso entendemos que en un entramado político, social, cultural con tales características, se desarrolla una lucha por la reivindicación de los derechos de las mujeres y las disidencias sexuales. Y es en este contexto en el que se producen las manifestaciones y las formas artísticas particulares que estudiamos en las que se usa el territorio urbano como espacio escénico. Es por eso que consideramos que el espacio público como territorio, es decir, terreno físico y político-cultural de encuentro entre sujetos, le otorga una potencialidad escénica a las manifestaciones.

A partir de la elaboración de un registro de manifestaciones, marchas y escraches ocurridos en San Juan entre 2015 y 2019, se consideran los dieciséis eventos referidos por las informantes y se analizan aquellos en los que se llevaron a cabo prácticas artísticas. Por eso, se agregan dos manifestaciones de 2019 que no se consideraron en el proyecto de investigación: *8M. Paro internacional de mujeres y Ni Una Menos San Juan-3J*. A continuación, se presenta el cuadro 1 donde se organizan los eventos y las prácticas artísticas por año.

**Cuadro 1.** Eventos y prácticas artísticas

Año	Evento	Práctica
2015	Muertes en marcha	---
	Ni una menos	“Cadáveres por la ciudad”
	25/11 Día Internacional contra la violencia de género	“mujeres candomberas”
2016	Intervención justicia patriarcal, muerte en tribunales	---
	Ni una menos	---
	8M	---
	25/11 Día Internacional contra la violencia de género	---
2017	8M	---
	25/11 Día Internacional contra la violencia de género	---
	Paro Internacional de mujeres	---
	Ni una menos	---
2018	Vigilia por el aborto (Festiverde)	“Zamba con pañuelo verde”
	Operación araña	---
	8M	---
	Ni una menos	---
	Paro Internacional de mujeres	---
2019	8M	“Tumbas y cruces” Ronda y pintada “Niñas, no madres”.
	Ni Una Menos San Juan 3J	Haka

### Cuerpxs a la calle

Las prácticas artísticas seleccionadas se analizan a partir de los registros visuales, audiovisuales, las entrevistas realizadas y los cuestionarios respondidos por las hacedoras. Este análisis se organiza a partir de los siguientes parámetros de observación: procedimientos de creación, conformación de grupos e interacción con el público. En esta oportunidad, presentamos parte del desarrollo de la investigación, comentando principalmente la performance denominada “cadáveres de mujeres por la ciudad”.

De acuerdo con los parámetros de observación mencionados, se evidencia una coincidencia en los procesos de creación de las prácticas observadas: la organización de la exposición se realiza en tres momentos. Por eso retomamos el aporte de Richard Schechner en *Estudios de la representación. Una introducción* (2012) quien señala tres grandes bloques en los que se organiza la performance, estos son: Protopresentación (o

protoperformance)<sup>3</sup>, Representación (o Performance) y Repercusiones. Sin embargo, en esta oportunidad, desarrollamos con mayor amplitud los dos primeros momentos ya que focalizamos en los procesos de creación.

### Preparación

Como explica Schechner, durante la etapa de la Protorrepresentación tiene lugar “una aglomeración de puntos de partida”, es decir, “muy pocas representaciones empiezan a partir de una creación o impulso único” (355). De esta manera, podemos identificar muy diversos puntos iniciales de las propuestas que en su mayoría son impulsados desde grupalidades como ONG, agrupaciones políticas, agrupaciones de Derechos humanos, cooperativas, sindicatos, colectivos artísticos (elencos teatrales, murgas, compañías de danza, entre otros).

En la preparación de la primera marcha *Ni una menos* San Juan en el 2015, desde la colectiva la Glorieta<sup>4</sup> se organizó la acción “cadáveres de mujeres por la ciudad”. Con respecto a lo que Becker (2008) refiere en *Los mundos del arte* como “la idea”, es decir, la decisión de qué se hará o de qué tratará la acción artística particularmente; según nuestras informantes se había charlado previamente entre los miembros más activos de la colectiva y una vez avanzada la organización de la marcha se le “dio forma a la propuesta”. La informante B cuenta:

Cuando empezamos sabíamos que teníamos que hacer algo... y lo charlamos en la reunión de la colectiva (La Glorieta). No sabíamos muy bien qué... hasta que vino la M., otro día, donde ya estábamos planificando por qué calles iríamos... el recorrido [...] Y la M. dijo que un día todo el mundo sería una gran ciudad Juárez... De ahí, a mí me vino la idea de que San Juan se podía llenar de cadáveres. Imaginé eso: cadáveres por la ciudad. Me pareció medio obvio, pero pensé que lo obvio podía ser lo necesario.

La misma informante nos relata también que cuando lo propuso a sus compañeras hubo cierta resistencia y que la decisión de llevar a cabo esa idea, de concretarla artísticamente, llevó su tiempo de debate. Cuando tuvieron consensuado que la idea sería “cadáveres de mujeres por la ciudad” fue entonces que se hizo la convocatoria abierta a la comunidad, es decir, a artistas y no artistas interesados en pensar una acción. La invitación se publicó por redes sociales y la convocatoria fue en la plaza del complejo Ferro Urbanístico Eva Perón. Desde la colectiva se planteó el convite con la premisa

<sup>3</sup> Usaremos el término Preparación por ser el más utilizado por las informantes.

<sup>4</sup> La Glorieta - Espacio LGBT es una asociación civil de la comunidad de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans de la provincia de San Juan. Integra la Federación Argentina LGBT. Tuvo un destacado rol encabezando la lucha por el matrimonio igualitario y la Ley de Identidad de Género. Actualmente trabaja en numerosos proyectos. Es la organizadora de la 1º marcha del orgullo LGBT de la Provincia de San Juan y del 1º Picnic por el Mismo Amor en San Juan. Recuperado de : [https://www.facebook.com/pg/laglorietalgbt/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/laglorietalgbt/about/?ref=page_internal)

“intervenir las calles de la ciudad”. La reunión tuvo lugar un sábado por la tarde y hubo una concurrencia considerable (la informante no pudo precisar la cantidad de asistentes) y no hay registros escritos ni audiovisuales sobre ese primer encuentro.

Inmediatamente después de comentar la premisa a las invitadas a la acción se armaron comisiones para organizar las tareas y comenzó el funcionamiento de las *redes*, como las llama Becker (2008), para llevar a cabo la performance. Al respecto dice el autor:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -con frecuencia numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte (17).

En la división de las primeras tareas ya se evidenció el campo al que pertenecían los participantes y las formas de trabajo particular de cada uno. Por un lado, la comisión de utilería (que incluía vestuario y utilería), por otro lado, la comisión de trabajo escénico y un tercer equipo a cargo de los registros. Como equipo complementario al escénico trabajó un grupo de tarea documental. El trabajo por comisiones se planificó en general y se dio cita a un nuevo encuentro que sucedería con posterioridad.

Este segundo momento constó de dos instancias. La primera fue ver registros de imágenes de víctimas de femicidios en los medios: cómo se las mostraba a las mujeres víctimas de estos crímenes, cómo se publicaban sus cuerpos, qué se veía y desde dónde se tomaban las imágenes. El grupo documental aportó material y se seleccionaron un par de fotografías entre el equipo escénico y el documental.

El segundo momento fue estudiar cómo se componían esas imágenes y se comenzaron a probar corporalmente esas formas que se debía adoptar físicamente en el espacio. En esta fase de “entrenamiento”, como la llama Schechner, tuvo lugar un ensayo y puesta a prueba corporal. De entre las participantes de la comisión de trabajo escénico se ofrecieron a coordinar dos personas. En sus manos recayó la mirada coreográfica más general de cómo se abordaría el espacio, qué acciones se ejecutarían y cómo se daría lugar nuevamente al discurrir de la marcha. En este momento del trabajo de entrenamiento tuvo lugar un proceso muy importante para el armado de la performance que es la toma de decisiones y la tarea de edición. Según señala Becker, en el proceso de creación de una obra de arte se toman decisiones y se generan “momentos editoriales”. Nuestra informante B nos contó algunos detalles de este momento del trabajo, ella señaló que por el acotado tiempo del que disponían, la toma de decisiones se llevó a cabo durante una jornada de ensayo. Dice la informante:

Empezamos a probar cómo ocupar el espacio y desde dónde... Después pensamos entre todos que faltaba algo... ahí surgió lo de la marca en el piso... [...] después se veía mejor que las chicas llevaran el cartel colgado, y no que otro se lo ponga. Ahí nos cerró más todo.

Como aporta Becker, en el momento editorial la toma de decisiones está en manos del artista, en este caso, las dos personas a cargo de la coordinación escénica. El equipo escénico convocó a un segundo ensayo donde ya se pondría en práctica un guión tentativo de acciones y se “mejoraron” y ajustaron algunos recorridos.

Con respecto a la dinámica de grupo en la instancia de preparación tienen lugar la asamblea participativa, la conformación de equipos y/o comisiones y distribución de áreas de trabajo. También en ese primer momento se arman grupos de las integrantes en redes sociales como Whatsapp y Facebook que sirvan para repasar consignas, proponer ideas y fortalecer los lazos entre las participantes. Según arrojan los datos de los cuestionarios, los grupos de participantes en redes sociales se limitan exclusivamente a aquellas personas que intervienen directamente en la actividad. En el caso particular de los grupos de Facebook se crea lo que se considera grupo cerrado o en términos de la red social “grupo privado”, en el que sólo los miembros pueden ver quién pertenece al grupo y lo que se publica.

De acuerdo a lo relatado, las actividades artísticas comienzan con la cooperación de diferentes personas, en su mayoría desconocidas entre sí hasta esta experiencia. La cooperación, como lo señala Becker (2008), es la base de toda actividad humana, por ende todo trabajo artístico requiere un trabajo colaborativo.

Durante la preparación, además, se tiene en cuenta qué grado de intervención puede tener el público. Por ejemplo, según relata nuestra informante C, en la vigilia para la legalización del aborto en 2018, además del grupo conformado para la danza colectiva “Zamba con pañuelo verde”, que tuvo lugar el día 4 de agosto de 2018, se convocó por redes sociales a participar espontáneamente (sin previo ensayo) a bailarinas y no bailarinas con la premisa de asistir con vestuario color negro y un pañuelo de color verde para bailar la zamba. El uso de los colores negro para el vestuario, además de unificar, comunica el luto por las mujeres muertas en femicidios; el color verde del pañuelo es el emblema de la lucha a favor de la legalización del aborto, utilizado para la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito.

### *Performance*

En el momento de la acción, según lo relevado, se repiten generalmente dos instancias: la citación y la acción propiamente dicha.

#### A. Citación

Suele tener lugar en la mayoría de los casos en un punto de confluencia en el espacio público. Aunque hay momentos en que se organizan previamente encuentros de grupalidades menores en sedes de partidos políticos, agrupaciones sindicales y domicilios particulares de algún miembro de los grupos.

Encontramos coincidencias en que cuando se elige espacios públicos urbanos son por lo general puntos de referencia de la ciudad, lugares de fácil acceso en cuanto a los medios de transporte, puntos centrales de la ciudad en los que transita una gran cantidad de personas y donde se encuentran edificios oficiales relacionados con los poderes del

Estado: Legislatura de la provincia (Av. Libertador y calle Las Heras), frente a esta se ubica el Centro Cívico sede de los Ministerios provinciales; Tribunales provinciales (calle Rivadavia 473 este) donde tiene sede el Fuero penal (cámaras y juzgados). Otras citaciones tienen lugar en plazas céntricas como la plaza principal de la provincia (Plaza 25 de mayo, ubicada frente a la catedral provincial), Parque de mayo, espacios verdes del complejo Ferro Urbanístico Eva Perón o la Plaza Hipólito Yrigoyen (plaza de la Joroba), epicentro de eventos culturales que concentran gran cantidad de personas por contar con un teatro griego.

En el momento de la citación tienen lugar el repaso de las acciones, los recorridos y los ajustes de los componentes escénicos. Además, en esta instancia se proponen algunos rituales, arengas, calentamientos físicos y vocales y pruebas de instrumentos.

El momento previo al comienzo de la acción propiamente dicha suele ser mencionado como “el momento clave de la previa” y es el de la organización de la seguridad de las participantes. Según las informantes B y H se constituye una comisión de seguridad a cargo de un grupo limitado de personas que van entre las 10 y 15 y tienen asignadas tareas particulares como: asistencia a las manifestantes, seguimiento de las columnas de la marcha, protección a las reacciones/respuestas de los no participantes/público que pongan en peligro la vida o integridad de las personas. También, según las informantes, se suele contar con la asistencia de alguna fuerza de seguridad (generalmente policía de la provincia de San Juan) que tiene el objetivo de cortar las calles y/o advertir a automovilistas y peatones sobre la ocupación del espacio público.

La citación, a nivel grupal, suele adquirir relevancia por ser la instancia en la que se fortalece la identificación del conjunto y la reafirmación de la importancia de la convocatoria.

#### B. La acción propiamente dicha

Una vez reunido el grupo se da inicio a la acción artística. En esta instancia se observa que las acciones llevadas a cabo son principalmente de carácter grupal, desplegadas en espacialidades de extensas dimensiones, con uso de instrumentos musicales (vientos y percusión generalmente), megáfonos y uso de voz con y sin amplificación. Se observa la recurrencia de acciones coreografiadas que siguen una secuencia de repetición. Al respecto, mencionamos la noción de canon como patrón que organiza coreográficamente las acciones llevadas a cabo. El canon consiste en una estructura compositiva en la que un mismo fragmento coreográfico es ejecutado con espacios en el tiempo (generalmente con intervalos regulares (Gubbay y Kalmar, 2010). Esta es la herramienta más recurrente en todas las acciones escénicas desplegadas. Se observa que la propuesta de generar formas corporales con determinada ubicación en el espacio, hacia una dirección y en relación con otros cuerpos resulta la estructura más eficaz en términos de impacto/ visibilización en espacialidades al aire libre.

En combinación con el canon se alternan movimientos espontáneos, libres e improvisados. Según relatan las informantes, se generan secuencias coreografiadas (grupales) e improvisadas (individuales) para configurar una determinada estructura

escénica. Durante la etapa o momento de la acción propiamente dicha tienen lugar acciones que responden a la generación de figuras que se repiten en la mayoría de las acciones artístico-políticas: rondas, filas, hileras, conjunto-grupos. En las instancias de intervención urbana hay una exigencia física importante, generalmente se repiten los trasladados con recorridos extensos, sostenimiento de imágenes en stop, coreografías con desplazamientos y cambios de velocidad.

Por ejemplo, en la marcha *Ni una menos* 2019 se llevó a cabo un Haka: “al comienzo de la intervención se formó un círculo de personas rodeando la fuente que está frente a la legislatura y en ese espacio se representó el hostigamiento y la violencia hacia la mujer”, comenta la informante F.

En el 8M de 2019, se destacan dos prácticas artísticas, la primera es una instalación desarrollada en el parque principal de la provincia, lugar donde comienza la marcha. Allí se han instalado una serie de cruces de madera pintadas de negro que llevan distintos mensajes con letras blancas en la parte horizontal y que están clavadas en la tierra que ha sido removida para señalar las tumbas de todas aquellas mujeres asesinadas. Los mensajes eran los siguientes: “Era lesbiana”, “Salió sola”, “Era travesti”, “Lo denunció”, “Quería dejarlo”, “Quiso escapar”, “Tomó alcohol”, “Dijo que no”. Cuando comienza la marcha, distintas mujeres toman las cruces y comienzan a llevarlas durante la manifestación. La segunda se desarrolla frente a la catedral de la provincia, lugar por el que pasó la marcha. En este caso, un grupo de mujeres (algunas vestidas de negro, otras con el rostro tapado) realizó una ronda y pintaron sobre la calle la frase “Niñas, no madres” haciendo referencia al debate sobre la legalización del aborto. De este modo la performance activa en las participantes distintos archivos, el de las ruedas infantiles, la ronda de las madres y abuelas de plaza de mayo y la frase que responde a la opinión pública y al periodismo cómplice que intentaba romantizar el abuso.

Según la informante D, en la performance “cadáveres de mujeres por la ciudad” (2015) se llevó a cabo una serie de acciones en las calles céntricas por donde se desplegó la marcha durante el transcurso de la jornada. La acción principal era la de presentar cuerpos de mujeres tendidos sobre la calle, en posiciones dislocadas, como si hubieran sido tirados en la vía pública. Las performers, una vez en el suelo, recibían la marca del contorno de su silueta sobre la superficie del piso. Las mujeres tenían, además, sus caras cubiertas con una bolsa de nylon y sobre sus cuerpos se colgaban carteles con los nombres y apellidos de víctimas de femicidios de la provincia.

La acción consistió en que durante la marcha una de las participantes irrumpiera desde los laterales del grupo con un caminar acelerado, mientras que del lado contrario otra participante la interceptara; al generarse el encuentro, la primera mujer hace un breve stop de la acción. Inmediatamente después, la segunda mujer le cubre la cabeza con una bolsa de nylon y esta se desploma en medio de la calle. Otra participante (del equipo de utilería) se aproxima y marca el contorno del cuerpo en el pavimento con pintura blanca. Las participantes portaban un cartel en la parte frontal de sus cuerpos donde se inscribían los nombres de las víctimas. Se eligieron seis nombres y se agregaron frases que denunciaban la causa de muerte, la forma de muerte o el crimen propiamente dicho. Por ejemplo: “Soy Cristina Olivares. Me mató la Justicia”.

## Repercusiones: a modo de conclusión

Como instancia final, podemos mencionar el momento de las repercusiones de las prácticas artísticas. Como se dijo al comienzo, entre las comisiones suele haber una persona que está a cargo de los registros ya que una parte importante de estas acciones es la de registrar fotográfica y audiovisualmente lo acontecido durante las jornadas. Los registros hechos por un grupo de fotógrafas y realizadoras audiovisuales entrevistadas para este trabajo y algunas otras conformaron un corpus de material que inauguró el archivo audiovisual con perspectiva de género en San Juan. De esta manera, en 2018 tuvo lugar la exposición denominada “Ahora que sí nos ven”, que buscó visibilizar la lucha feminista en la provincia y estuvo a cargo de la Red de Comunicadoras con Perspectiva de Género (RECOPE).

### *Prácticas escénicas y configuración de grupalidades: una propuesta de sistematización*

Como parte de los resultados de la investigación, realizamos una sistematización que da cuenta de los procedimientos de creación, la conformación de grupos y la interacción con el público para la acción propiamente dicha, que podemos organizar en el siguiente cuadro:

**Cuadro 2:** Conformación de grupalidades en las prácticas artísticas en repudio de las formas de violencia contra las mujeres en San Juan

Grupo de acción	Participación mixta	Propuestas abiertas
<ul style="list-style-type: none"><li>-Punto de inicio en grupalidades delimitadas: ONG, agrupación o colectivo artístico.</li><li>-Participa al menos una persona o personas que está formada en el campo escénico. (Predomina el teatro, la danza y la performance)</li><li>-Tiene una participación “menos abierta” porque generalmente intervienen artistas.</li><li>-Prevé ensayos.</li><li>-Delimita/acuerda códigos escénicos: vestuario, maquillaje, música-sonoridad, acciones.</li><li>-Acciones mayormente pautadas. Manejo de “presencia escénica” (Barba).</li><li>-Desde el paradigma de los Estudios de la performance son perfo arts.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Generalmente hay un grupo primario de acción con la participación de “propuestas abiertas”</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Inicio en grupalidades mixtas. Grupos etarios amplios y variados.</li><li>-Mayor participación. La persona o las personas generadoras buscan la inclusión de la mayor cantidad de integrantes. Lo que implica que participen personas menos formadas en campos escénicos.</li><li>-Participación abierta y heterogénea.</li><li>-No prevé ensayo necesariamente.</li><li>-Generalmente la consigna se da en el mismo momento.</li><li>Cada participante aporta su “saber artístico”.</li><li>-Llevan a cabo acciones menos pautadas que implican una mayor cantidad de participantes.</li><li>-No busca necesariamente “la gracia” (Schechner). Vale más la experiencia-participación que el hecho artístico en sí.</li></ul>

### Palabras finales

Las prácticas analizadas trascienden el teatro como actividad convencional, que sigue los procedimientos del arte dramático burgués y bajo las reglas del teatro a la italiana, hacia una búsqueda por explorar de manera diferente las materialidades propias de las artes escénicas: cuerpo del actor, disposición/manipulación de los objetos en el espacio, relaciones espacio-actor, espacio-spectador, vestuario-escenografía.

La investigación, en primera instancia, considera la descripción de prácticas escénicas que irrumpen en el espacio público en determinados contextos, esto implica la revisión de nociones que relacionan prácticas teatrales con prácticas socio-comunitarias: teatro disidente, teatro militante, teatro del oprimido, teatro comunitario, entre otras. A partir de este debate, la noción de performatividad como atributo de la escena ha permitido dar cuenta del diálogo entre los conceptos propuestos en torno al cuerpo del actor/performer, las acciones que realiza y su dimensión política, ya que la performatividad implica tres operaciones en simultáneo: ser, hacer y mostrar.

En una segunda instancia, las prácticas estudiadas se pueden leer teniendo en cuenta los estudios sobre el campo teatral sanjuanino que determinan la existencia de un circuito paradigmático y un circuito no paradigmático, por las características de su producción, circulación y recepción detalladas a lo largo del artículo. Estas prácticas escénicas en manifestaciones son convocadas desde distintas organizaciones sociales y producen eventos públicos que ocupan diversos espacios urbanos de la provincia. En este marco se han conformado grupos, elencos y colectivos artísticos que incluyen entre sus participantes a hacedores teatrales y de las artes escénicas e impulsan nuevos procedimientos de creación, organización de las grupalidades y formas de interacción con el público que hemos sistematizado: grupos de acción, participación mixta o propuestas abiertas. En todos los casos se hace explícita la motivación política de las prácticas escénicas en esos contextos y territorios y el desarrollo de nuevas poéticas escénicas que responden a los impulsos volitivos, al deseo de expresarse mediante el cuerpo y posibilitar la participación en una experiencia interdisciplinaria y colectiva.

### Bibliografía

- Argüello Pitt, C. (2013). Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real. En C. Argüello Pitt (Comp.), *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (9.22). Córdoba: Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénicas.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Quilmes: Editorial U.N.Q.
- Boal, A. (2015). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Cortés, G. y Cabrera, M. (2020). *Artivismo feminista en la región Cuyo, República Argentina. Las modalidades de expresión artístico-políticas y el modo de circulación en Internet.* Hipertext.net, n.º 20, pp. 69-85, <https://www.raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/362604>
- Chouzal Lizama, P. e Iturrieta, Y. (2021). *Trazos y (Re)visiones de los feminismos sanjuaninos, sus estrategias y apuestas. Un repaso por las calles, las luchas y los cuerpos* [Ponencia]. XIV Jornadas de Sociología, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <https://cdsa.aacademica.org/000-074/395.pdf>
- Femenías, M. L. y Soza Rossi, P. (2011). *Saberes Situados / Teorías Trashumantes*. La Plata: Editorial de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).
- Feral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 7(10-11), pp. 25-50. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531/4413>
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gubbay, M. y Kalmar, D. (2010). *El arte de la consigna*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Ediciones LOM.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice. Una teoría sobre la actuación*. Buenos Aires: Atuel.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económico.