

Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago de Chile

Bodies, Theatralities, Politics and the City: Snapshots
of the Santiago de Chile Manifestations

Bernardita Abarca Barboza

Universidad Alberto Hurtado Santiago, Chile
bernardita.abarca@gmail.com

El fuego siempre interpela los cuerpos, invade los sentidos con su color, su olor, su temperatura, su crepitar. Así como convoca y seduce, también amenaza y marca. En las manifestaciones, la barricada encendida se configura como un territorio conquistado por la fuerza y una línea de defensa. A su alrededor, el fuego se vigila, se alimenta, se protege del chorro del carro lanzagua. El 18 de octubre de 2019 diversas calles de Santiago arden simultáneamente y, desde ahí en adelante, durante muchas jornadas, el ímpetu del fuego y las emociones asociadas a este se propagaron por diversos lugares de Chile, junto a las consignas de justicia social y también a los actos de violencia.

“La revuelta”, “el estallido”, “las protestas” son términos que han buscado definir los procesos que, como una mecha encendida que se propaga, tomaron cuerpo desde ese día. Porque las calles se ocupan, en primer lugar, por las personas y la disputa por la ocupación del espacio parte desde los cuerpos que salen a reclamar la ciudad para alzar la voz y, en consecuencia, estos lugares son intervenidos, alterados, destruidos y constantemente actualizados entre las fuerzas de la multitud y las disposiciones oficiales de limpieza, reparación y resguardo del espacio normalizado, alteraciones que también pasan por los cuerpos que las ejecutan. En



Fotografía de Roberto de la Paz San Martín, tomada el 28 de octubre de 2019 en Santiago de Chile.

estas dinámicas, las manifestaciones se despliegan rizomáticamente (Deleuze y Guattari 2002) como redes expansivas autoconvocadas, en que la rabia y el descontrol se apropian de algunos espacios; mientras que la ocupación de la calle como derecho y la libertad de expresión afloran en otros territorios, con comparsas, cantos, consignas... No hay una sola voz, no hay un solo motivo... en la multiplicidad de los cuerpos que devienen ejecutantes y observadores, la teatralidad social (Villegas 1996, Geirola 2017) emerge en su dimensión micropolítica, de resistencia, de combate, de presencia corpórea que se extiende y se desborda.

A dos años de la salida masiva de la gente a las calles, este pequeño diálogo con imágenes de las manifestaciones y sus intervenciones en el espacio público es una aproximación reflexiva que se alimenta de otras miradas, de las fotografías captadas por otros ojos en lugares y tiempos distintos desde los que yo me situé en la calle, a veces, incluso, desde una diferencia de ángulo desde el sector que compartimos. Así, esta lectura toma puntos de vista y se detiene en los encuadres que se quisieron inmortalizar y en cómo, desde mi propia subjetividad, me situó frente a estos registros. Desde mi corporalidad que vivenció parte de las manifestaciones, y que rememora y reflexiona a partir de las imágenes colectivas.

En las marchas, junto a los carteles, lienzos, gritos y cánticos, algunos cuerpos también son soporte de consignas que dan cuenta de la impotencia, la rabia y/o la desesperanza encarnada, al mismo tiempo que salen al encuentro de otros con (o en la búsqueda de) esperanza. El impacto es más fuerte cuando se trata del cuerpo de un niño, aquel que debiese estar protegido y acogido en un entorno seguro, el que pide el fin del Servicio Nacional de Menores (Sename). La acción de salir a la calle se vuelve un grito que quiere alcanzar todos los espacios para pedir el término de un sistema responsable del dolor y el horror de niñas y niños invisibilizadas/os, borradas/os, olvidadas/os. Los cuerpos expuestos sin miedo a la confrontación claman por ser vistos por fin, porque pedir ayuda desde el confinamiento de un "hogar" de menores, en que han sido sistemáticamente vulnerados, no ha servido de nada; tampoco la fuga ni la muerte de menores al cuidado del Estado.

El brazo en alto, el torso descubierto y convertido en lienzo, avanzar por la calle mirando de frente es un acto performático que consigue su objetivo, ya que es inmortalizado, reproducido y masificado. El impacto de estos rostros, gestos y cuerpos cala hondo. Se replican impresos y pegados como afiches callejeros, como un eco o recordatorio, una ocupación simbólica de la calle, una huella congelada que interpela a manifestantes y transeúntes y extiende la presencia de las disputas y las consignas. La presencia performática inmortalizada se convierte en parte del escenario de otras y otros ocupantes del espacio. Los cuerpos se politizan como parte de la protesta y se repolitizan al convertirlos en marcas territoriales, en narraciones visuales. Son registros de cuerpos protagónicos desde la mirada del otro que, a su vez, desemboca en un objeto a ser observado por alguien más, desde la calle y desde la fotografía de la fotografía que interpela a sus observadoras/es, en una dinámica de prolongaciones y flujos de impresiones.



Fotografía de Michelle Piaggio, tomada el 1 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Los muros acumulan denuncias de injusticia social, acogen lo que gritan y sufren los cuerpos: a cada María que violaron; quienes murieron en manos de agentes del Estado; el desamparo por parte de las instituciones cómplices de los abusos sexuales, de poder, económicos; la soledad y precariedad de la vejez con pensiones indignas, atención de salud insuficiente y falta de cuidados; la discriminación de las disidencias. . . Imágenes sobre imágenes en un palimpsesto de voces, junto a la imagen de un adulto mayor en silla de ruedas que se pega encima de la repetición del rostro de Camilo Catrillanca. A un costado aparece un retrato intervenido del presidente Sebastián Piñera. Al otro lado un esténcil en que el dictador Augusto Pinochet y Piñera forman un híbrido caricaturesco, probablemente como reflejo del cuestionamiento al actuar represivo del gobierno y el despliegue de los militares en las calles durante el estado de excepción constitucional decretado en reacción al estallido social.

El espacio, en el encuentro con los cuerpos que lo transitan y lo conquistan en la manifestación, se reconfigura en su dimensión política (Lamizet 2010), en las relaciones entre las experiencias singulares y grupales que se desarrollan en intercambios de fuerzas e intensidades. Las calles se vuelven cajas de resonancia de miles de voces que se quedan por un tiempo en los muros como un eco. La proliferación no es, necesariamente, una disputa por el espacio, sino que también es suma, diálogo y encuentro con el mensaje de alguien más, que se complementa, que se refuerza, que se reconoce como una voz. El rayado y pegado de consignas es una actividad recursiva en que continuamente se integran elementos creativos que, en su multiplicación de capas y cruces, expanden su alcance a partir de la incorporación en una colectividad que las socializa. Al mismo tiempo, las voces se vuelven murmullo, porque hay tanto en cada encuadre de la mirada que, para entrar más a fondo en el registro de estas composiciones, hay que recorrerlas una y otra vez, escudriñar sus capas y los puntos de encuentro, contraste o divergencia entre los elementos. Lograr una observación acuciosa obliga a detenerse, a entrar en la densidad de mensajes que se suman en las calles.



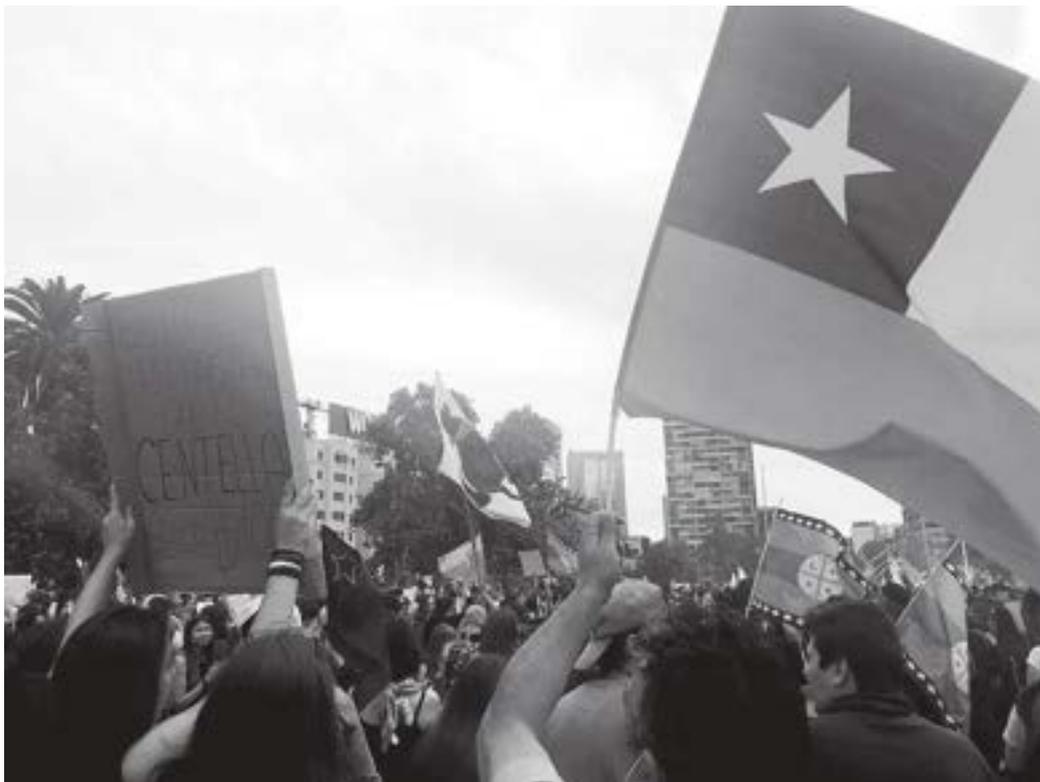
Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Los afiches, los rayados, los lienzos, los registros fotográficos repartidos por las calles van marcando el territorio, generando puntos focales, resaltando las formas de la ciudad, reconfigurando el espacio en su uso cotidiano y en las movilizaciones, enfatizando los elementos que se vuelven soporte y las visualidades desplegadas en ellos como parte de los escenarios urbanos de la protesta. La interpelación a la memoria, la importancia de que perdure y el problema de fragilidad de la memoria como sinónimo de falta de pruebas se conjugan en esta imagen. La ironía evidencia la relativización de la violación de los derechos humanos y la desacreditación de las víctimas en democracia, el encubrimiento de abusos de poder con daños irreversibles y las versiones oficiales que minimizan o niegan los sucesos. Mientras unos cuerpos gritan, otros cuerpos callan y destruyen registros tomados desde aquellos a quienes se les ha encomendado la protección de la ciudadanía y lo han olvidado, justificando sus medios por un fin insustancial: el orden como vaciamiento, como comportamiento controlado, como silencio, como cuerpos sometidos a una rutina que violenta (Foucault 1979). Así, la memoria que pretende apoyarse en la tecnología, en la evidencia del registro visual, es eliminada, escondida y se justifican estas pérdidas en lo frágiles de los dispositivos a los que se confió esta función, porque conviene que lo sean, así como también que los cuerpos no puedan recordar. No obstante, la memoria no es solo la prueba tecnológica, la memoria individual es espacio representacional (Diéguez 2008) en que se protegen los recuerdos, pasados por nuestros imaginarios, para visitar lo que nos ha marcado y para mantenerlo presente, para no olvidar qué es lo llevó a cada uno a la calle.



Fotografía de Gonzalo Ramírez Cruz, tomada el 20 de noviembre de 2020 en Santiago de Chile.

Las demandas ciudadanas, la frustración y la rabia, los disturbios y el vandalismo se mezclan con los sueños y las esperanzas, con la alegría de encontrarse, de vibrar comunitaria y creativamente. En el encuentro entre lo conmovedor, lo violento y el humor, se busca demostrar que pedir un país más justo no significa estar en guerra. Los cuerpos en las calles se despliegan desde lo visual, sonoro y performativo y se congregan para gritar y saltar como uno solo, acompañados de carteles, banderas, ollas, cucharas, esculturas, volantines, y una diversidad de objetos que refuerzan sus discursos. La manifestación se articula desde la suma de corporalidades, en la muchedumbre que oscila como marea humana, como potencia colectiva que se reconoce como tal, sabiéndose suma de singularidades y colectividad, como un flujo, una fuerza progresiva mutable y más allá de lo cuantificable (Deleuze y Guattari 2002). En el despliegue de la manifestación sus participantes devienen actores y espectadores, fluyen entre aquello que se observa y se participa en diversos niveles. El sonido rítmico secuencial que se replica con golpeteos y silbatos va calando en el cuerpo de quienes se convocan; la recurrencia es tal que, cuando ya hemos salido de la marcha, las manos hormigean con la huella de los aplausos y caceroleos, mientras que las consignas cantadas y los compases siguen resonando en nuestras cabezas, extendiéndose en la dimensión de los imaginarios. Los cánticos se replican aleatoriamente y cuando se produce un vacío entre los diversos sonidos, surge rápidamente alguno que se propaga entre la multitud. La Plaza Baquedano, rebautizada como Plaza Dignidad por los manifestantes, es el centro neurálgico de la disputa por el territorio. La lucha de la apropiación de este genera un sentido de pertenencia y participación que se atiborra una y otra vez de ideologías, múltiples sensorialidades, materialidades e iconicidades emblemáticas del movimiento, como la imagen del perro Negro Matapacos y las banderas chilenas enlutadas. La ruptura con la rutina cotidiana se produce desde el despliegue del espacio escénico que emerge en las intervenciones urbanas en que se mezclan observantes y participantes en un campo expandido de teatralidad (Diéguez 2008). Se produce una densidad ideológica, en una tensión entre sociedad y Estado en que la calle se ha reivindicado como el espacio de la política y del ejercicio de la ciudadanía, provocando una presencia constante en el espacio público para reclamarlo, en una resistencia recurrente como el emblema de la disconformidad.



Fotografía de Ximena Gallardo Saint-Jean, tomada el 8 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.



Fotografía de María José Delpiano K., tomada el 4 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

A la protesta, a las congregaciones masivas, a las performatividades en la calle, las fuerzas del Estado las enfrentan desde su propia escenificación, encarnadas en cuerpos enfundados en uniformes con elementos de protección y que portan elementos disuasivos para el uso de la fuerza y la violencia. La acción en bloque les otorga anonimato, se despliegan como grupos homogéneos a disuadir a quienes se vuelcan a las calles. Sus vestimentas, formaciones y despliegues se presentan también como una oposición simbólica al comportamiento de los grupos de manifestantes. Policías y militares se posicionan como grupos estáticos, silenciosos, inexpresivos que delimitan el avance, al tiempo que utilizan gases que transforman la atmósfera y se mezclan con el humo de las barricadas, mientras el sonido de los disparos de lacrimógenas y balines compite con los de la manifestación que se propagan por las calles. Los piquetes de las fuerzas de orden despliegan también su puesta en escena, en una teatralidad de contención y represión que disputa el espacio público, reafirmando la politicidad del espacio urbano y por qué el copiamiento de los hitos como la Plaza Baquedano no es solo operativo: es una estrategia discursiva del poder.

En un punto, las calles se vacían, pero los testimonios visuales quedan y vuelven como espectros a ellas, se ocupan y se reocupan una y otra vez. Las consignas en las paredes son también las de los carteles, cuerpos pintados y gritos: "Era pena, era rabia", "Amiga, yo te creo", "Que Chile decida". Los muros entregan un reporte gráfico de la ocupación del espacio como estrategia social y política de representación que, a su vez, se vuelve representación de las acciones callejeras de los actos de disidencia contra la autoridad, así como de los ojos perdidos, recopilados en imágenes que surgen una y otra vez.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2020 en Santiago de Chile.

La disputa por la calle, los gases lacrimógenos indiscriminados, el miedo a ser reconocidos por las repercusiones legales y, en algunos casos, sociales, lleva a que las corporalidades se resguarden, con máscaras antigases cuando es posible y con capuchas. Pero se puede apreciar que estas son más que un elemento de protección de los cuerpos y de las identidades; son también una posición política de resistencia, de oposición a la fuerza policial y a la criminalización del uso de las capuchas; al mismo tiempo, son un elemento de identificación como parte de las fuerzas de protesta, ya sea en la reacción explícita ante la policía, como parte de un colectivo, o como una/o más en la muchedumbre que se toma la calle. En muchos casos se trata de un elemento elaborado en que, al hacer desaparecer el rostro, se exhibe una propuesta visual que es parte de la teatralidad como acción micropolítica, al provocar un distanciamiento de la teatralidad social preestablecida para instalar un espacio de inestabilidad que permite visibilizar las disidencias, una teatralidad liminal como la escenificación de los deseos colectivos que trastocan el orden social (Diéguez 2009) y rompen con la pretensión de neutralidad de lo público, de lo rutinario. La capucha ya no es solamente una polera o un pasamontañas sobre el rostro. Es un elemento del vestuario de las y los manifestantes, que se despliega llamativa y en muchos casos decorada, se elabora para ser vista, para alterar las coordenadas de reconocimiento, para alzarse como fuerza disruptiva.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 8 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Las imágenes en los muros incitan a la permanencia en las calles, son huellas y telones frágiles y efímeros para las acciones posteriores. Son tantos y hay tantas expresiones diferentes que las escenas en papel se registran para hacerlas perdurar y circular. Las voces de la calle que han quedado fuera de los escenarios políticos buscan estrategias para ser escuchadas. Desde la consigna y la representación la propuesta visual recoge la heterogeneidad de demandas y manifestantes: desde el sentido de comunidad, del encuentro desde la diversidad, de un llamado colectivo. Desde zonas de luz y sombra la imagen busca hablarnos desde la idea de todos y todas, de los problemas que atraviesan a los grupos sociales haciéndolos uno en las calles. Las dimensiones simbólicas propias de lo urbano se complejizan en las visualidades que reinventan y resignifican los espacios cotidianos (Niño 2003).



Fotografía de Constanza Artigas, tomada el 8 de marzo de 2020 en Santiago de Chile.

El agenciamiento de los cuerpos es el corazón de las manifestaciones. Son estos los que, en sus acciones en un espacio y tiempo, desarrollan una teatralidad como expresión y encuentro con otros, como acto de resistencia. En este caso, es el encuentro con otras, es la marcha del Día Internacional de la Mujer, cada vez más grande y con mayor presencia mediática, para dejar atrás los regalos delicados y melosos como analogías de lo femenino, para salir a la calle empoderadas como agentes sociales y políticos a reclamar nuestro lugar como sujetas emancipadas de los roles patriarcales, para construir desde nuestras perspectivas las estéticas y acciones en las que nos veamos identificadas.

Las indumentarias dan cuenta de una colectividad, de una estética discursiva que se enuncia desde la teatralidad de los cuerpos (Sánchez 2015), del accionar como acto político, en prácticas socioestéticas de restauración simbólica (Diéguez 2009), de autorrepresentación. Las capuchas las visibilizan como grupo, como cuerpos comprometidos, como una fuerza conjunta que se despliega en comunidad, en sororidad. Sus acciones, sus voces, sus visualidades se entretrejen con las niñas indefensas que fuimos, por la mujer que somos diciendo basta y por el futuro de cada niña y mujer, para despojarlas del miedo, para convertir en realidad los anhelos de terminar con la violencia patriarcal.



Fotografía de Ximena Gallardo Saint-Jean, tomada el 8 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.

Desde un juego silábico la actitud del cuerpo femenino es una declaración de independencia, de emancipación, de construcción como individuos y no como objetos ni como cuerpos sometidos a la autoridad. El texto enfrenta los discursos patriarcales y el rol policial, en un acto de resistencia gráfica que es una doble posición negativa. La imagen en papel ilustra una posición performática de fuerza y determinación con el cuerpo como protagonista en que se sitúa dando la espalda a aquello que rechaza, al mismo tiempo que el giro en un énfasis gestual visibiliza el pañuelo rojo que la hace parte de la multitud encapuchada que transita por el lugar. El mensaje potente y directo se reafirma desde la expresividad de la mirada de la protagonista de esta escena plasmada en la pared, la que parece interpelarnos como si cobrara vida, tal vez porque es el reflejo de muchas miradas y voces de cuerpos que reclaman su libertad de acción.



Fotografía de Constanza Artigas, tomada el 8 de marzo de 2020 en Santiago de Chile.

La confrontación simbólica desde los registros fotográficos de experiencias performáticas y las ilustraciones con discursos antagónicos construyen simbólicamente el escenario en que los cuerpos se disputan el espacio público. En su ocupación son portadores de mensajes y de procesos de identificación colectiva. La parodia a las figuras de poder es un simulacro, entendido como acto subversivo (Deleuze 1989), ante el que la imagen de la performance creada por el colectivo Lastesis se impone como contraparte a los personajes sometidos a la sorna. El gesto con el brazo extendido y apuntando al espectador cuando se recita "El violador eres tú" se volvió reconocible a nivel mundial, con la apropiación de la intervención por diversos grupos de mujeres; la convocatoria inicial se extendió como un rizoma (Deleuze y Guattari 1992), transformándose y multiplicándose. Las expresiones colectivas en la pared las vuelven a situar empoderadas para denunciar al "Estado opresor" que las acompaña caricaturizado y ridiculizado.

Entre medio de la manifestación espontánea aparecen acciones performáticas de distinta índole; algunas se plantean como experiencias fluidas que se entremezclan con los asistentes y abren la posibilidad de involucramiento activo. En otras expresiones las distinciones entre actoras/es y espectadoras/es son claras, separando el lugar de la representación. De modo que la teatralidad social convive con las escenificaciones preparadas por diversos colectivos o grupos organizados que se despliegan en medio de la multitud.

El camión escenario muestra publicidad por el Sí que representaba la opción de la continuidad de la dictadura militar en el plebiscito de 1988 y de la campaña de Hernán Büchi, candidato de la derecha para el primer gobierno democrático tras el triunfo del No. La escena parece amplificar y recordar lo absurdo de la idea de volverse gobierno democrático desde la misma vertiente de la Dictadura. Esto refuerza aún más la propuesta completa que parodia los discursos oficiales de la Concertación (conglomerado de partidos de centroizquierda que gobernó entre 1990 y 2010) y el despliegue performático que conlleva lo macropolítico en sus actos y discursos de Estado. A lo que se suma la crítica de ser herencia de la Dictadura a los gobiernos de Patricio Aylwin (1990-1994) y Ricardo Lagos (2000-2006), el primero por su discurso de cambio “en la medida de lo posible” y el segundo por la privatización de diversos servicios esenciales y la creación del Crédito con Aval del Estado (CAE) para la educación superior. Fueron gobiernos que surgieron como oposición al régimen de Augusto Pinochet y su herencia y, sin embargo, en retrospectiva, se les cuestiona por los avances del neoliberalismo y la permanencia de la Constitución de 1980. Sobre el escenario predominan los cuerpos femeniles que enfatizan la contradicción y la crítica. La teatralidad se posiciona como una estrategia micropolítica de desarticulación de la idea de oposición y de cambio que debían encarnar los gobiernos de democracia. El paso de los años con la perdurabilidad de la Constitución nacida en y heredera de la Dictadura, creada para no poder modificarse, provoca el rechazo hacia oposiciones que a fines de 2019, en un sentimiento de límite respecto de las precariedades sociales, ya no lo parecen tanto.



Fotografía de María José Delpiano K., tomada el 4 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.

El muro del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) se convirtió en una instalación colectiva y rizomática en que diversos objetos, mensajes, afiches, rayados y grafitis se propagaron por su extensión como una franja texturada y colorida para observar, leer, alimentar y registrar. El entramado constitutivo de la estructura metálica enfatiza la proliferación como un tejido ciudadano que se organiza como homenaje a las manifestaciones, y como protesta contra la represión y memoria de quienes han perdido la vida en enfrentamientos con la autoridad. En la suma de las expresiones ciudadanas se puede vislumbrar una conciencia revolucionaria que lleva a la alteración del relato histórico como una continuidad (Benjamin 1971), lo que se concentra en este muro. Se trata de una representación sumativa y anónima que da cuenta de las materialidades de la teatralidad social del estallido.

En el encuadre de un fragmento los elementos capturados se relacionan en distintas capas de relaciones, sin tener la certeza de si es un encuentro casual de elementos o si hay un componente de edición entre las diversas colaboraciones. Las camisas y corbatas cuelgan sobre el texto que complementa la idea de ladrones de cuello y corbata, expresión que enfatiza que hay un tipo de delincuencia ante la que no se hace la debida justicia. Estas ropas están manchadas, la pintura a modo de sangre abre la interrogante: ¿cargan con la sangre de las víctimas de las manifestaciones o es un anhelo violento de retribución? Los objetos quedan expuestos a la interpretación subjetiva. El collage urbano se complementa con los rostros de Sebastián Piñera; de la entonces ministra de Educación, Marcela Cubillos (cuya agenda se caracterizó por la campaña Aula Segura que criminalizaba las tomas estudiantiles y por su intento de derogar el Sistema de Admisión Escolar [SAE] en pos de la selección por mérito de los estudiantes por parte de los colegios) y del senador Juan Pablo Letelier, cuestionado por actos de corrupción. Todos con un ojo ensangrentado en alusión a las víctimas de trauma ocular. Además, se suma una imagen de Piñera enmarcada con el texto "pin 1, pin 2, pin 3, pin 4, pin 5, pin 6, pin 7", juego de palabras que se interrumpe antes del "pin 8", forma coloquial de mencionar a Pinochet. Adicionalmente, desde el rostro de Piñera sobresale un elemento fálico que recuerda la expresión "pico en el ojo", usada para referirse a un engaño y que, en el contexto de los traumas oculares que son minimizados por las autoridades, se vuelve una interpelación mucho más potente. Este cuadro es pequeño y hay que acercarse para comprenderlo, lo que enfatiza aún más la ironía de la imagen, que te embauca y te hace parte del juego.



Fotografías de Patricio Rodríguez-Plaza, tomadas el 24 de febrero de 2020 en Santiago de Chile.

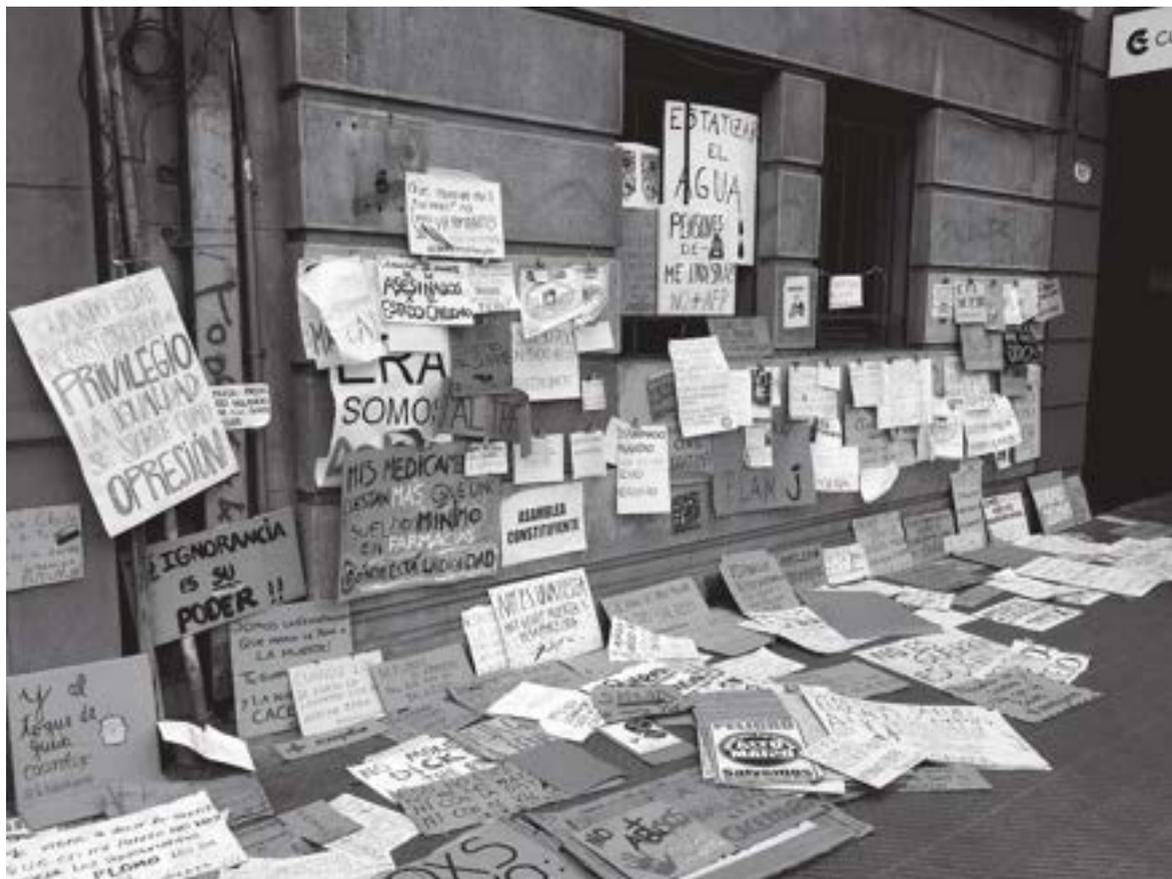
El beso es un gesto potente e íntimo que en medio de las manifestaciones impacta por el contraste con el contexto de algarabía y violencia. En el acto de besar hay una detención del ímpetu colectivo para concentrarse en la intensidad de un encuentro cuerpo a cuerpo en un gesto afectivo. La imagen en el muro es una apropiación del gesto performático de la pareja encapuchada que fue fotografiada y ampliamente difundida, al ser elegida por *The Guardian* como una de las mejores imágenes de 2019. En el registro original se puede ver el beso con el incendio de las escaleras de la estación de Metro Baquedano de fondo, intensificando el contraste y el momento suspendido en esta acción. Desde allí la imagen se edita para volverse un *paste up* que conjuga lo percibido con los espacios de la representación, ambos aspectos son parte del espacio social (Lefebvre 2013). Es una acción que se levanta como mensaje de disidencia en el que la teatralidad social se evidencia como acto de resistencia, reforzado por las capuchas como parte de los íconos de las protestas callejeras. Las performatividades en las manifestaciones configuran espacios de teatralidad desde los que las corporalidades y sus registros son la principal consigna y arma de lucha. Es en el encuentro que se despliega una potencia inesperada e impredecible de ocupaciones que visibilizan la politicidad del espacio público, allí se desarrollan las fugas micropolíticas que logran permear los constructos sociales preestablecidos, suspendiendo la rutina para que las proclamas sean carne y voz.



Fotografía de Amapola Cortés Baeza, tomada en 2020 en Santiago de Chile.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Angelus Nova*. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 1996. Impreso.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 5ª edición. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.
- . *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas". *Archivo ARTEA*. 2009. Recurso electrónico. 30 de noviembre de 2021.
- . Escenarios y teatralidades de la memoria. *Archivo ARTEA*. 2008. Recurso electrónico. 30 de noviembre de 2021.
- Foucault, Michel. "El ojo del poder". *El Panóptico*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979. Impreso.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades, 2017. Recurso electrónico. 2 de noviembre de 2021.
- Lamizet, Bernard. "Semiótica del espacio y mediación". *Tópicos del Seminario 24* (2010): 153-168. Recurso electrónico. 15 de octubre de 2021.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013. Impreso.
- Niño, Raúl. *Indicadores estéticos de cultura urbana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006. Impreso.
- Sánchez, José A. "Teatralidad y disidencia". Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2021.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia mutidisciplinaria", *Revista Gestos 21* (1996): 7-15. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2021.



Fotografía de Gonzalo Ramírez Cruz, tomada el 4 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.