



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA ESPECIAL DE TITULACIÓN (PET)

**LA MARCHA DE LOS PARAGUAS: LA PERFORMANCE DE PROTESTA EN EL  
MOVIMIENTO ESTUDIANTIL CHILENO 2011**

Alumno: González Aravena, Diego Nicanor  
Profesor Guía: Dr. Berrios González, Pablo Salvador

TESIS PARA OPTAR ALGRADO LICENCIADO/A EN ARTES

Santiago, 2022

## Dedicatorias

Al movimiento estudiantil chileno de 2011.

A las y los compañeros con quienes luchamos contra la represión y el frío, para sostener la marcha de los paraguas del 18 de agosto 2011, por el fin al lucro en la educación.

A Jessica y a Hernán, mis padres.

A mi familia.

Resumen: Durante las marchas estudiantiles del 2011, y específicamente en la marcha de los Paraguas, miles de estudiantes irrumpen en la escena política callejera con acciones performativas y carnavalescas, con signos que se manifiestan en un espacio y una temporalidad para la acción política como performance de protesta.

Palabras claves: Performance de Protesta, Movimiento Estudiantil, Marcha de los paraguas, performatividad.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1 – La Performance de Protesta desde la teoría de la Performatividad y la Resistencia Social .....	9
1.1 Performance y Performatividad .....	10
El concepto de Performance .....	10
La Performance desde la teoría de la Performatividad .....	15
1.2 Performance de Protesta .....	18
1.3 Resistencia Social: Una Renovada Performatividad.....	23
Escenarios liminales .....	23
Una renovada performatividad .....	25
Capítulo 2 – La Marcha de los Paraguas en el contexto del Movimiento Estudiantil del 2011 .....	28
2.1 Movimiento Estudiantil del 2011: Antecedentes de contexto.....	28
2.2 El Carnaval y la Performatividad como Acción de Resistencia Y Protesta.....	35
2.3 La Marcha de los Paraguas.....	.38
Capítulo 3 – La Marcha de los Paraguas: ¿Performance de Protesta? .....	42
Conclusiones.....	50
Referencias Bibliográficas .....	55

## Introducción

El 18 de agosto del año 2011, tras casi tres meses de movilizaciones y protestas estudiantiles en todo el país, se produjo lo que hoy se conoce como la *Marcha de los Paraguas*. Esta inició a las 10:30 de la mañana cerca de plaza los Héroes, mientras en varios sectores de Santiago se precipitaba aguanieve acompañado por un intenso frío que amenazaba con mermar la participación estudiantil. Lentamente se fue dibujando la imagen del día: cientos de paraguas que avanzaban en dirección a Estación Central (avenida España), hasta llegar al Campus Beauchef de la Universidad de Chile.

Esta marcha, y en general las movilizaciones estudiantiles del año 2011, se registraron dentro de una década de inflexión en la historia de los movimientos sociales chilenos que pareció impactar profundamente en la ciudadanía, produciendo empatía intergeneracional con una generación de jóvenes que se planteó transformar el país. Durante este mismo año, las y los estudiantes instalaron demandas educativas y sociopolíticas enarboladas por dirigentes universitarios, quienes mantuvieron una posición crítica a un sistema de Estado regido por la Constitución de 1980 (redactada en plena Dictadura). Fueron esos líderes los que, posteriormente, se integraron al Poder Legislativo en calidad de diputados y diputadas, y actualmente conforman la Presidencia y el Poder Ejecutivo del país. En paralelo, se escribe una nueva Constitución para Chile en un formato inédito a nivel mundial: democrático, paritario y con cuotas reservadas para pueblos indígenas.

Una de las características generacionales distintivas de los jóvenes que participaron en estas movilizaciones del 2011, fue que lo político se manifestó tanto a nivel de discursos como a través de expresiones artísticas y culturales, en un contexto en que la adscripción a los partidos políticos en su formato tradicional

se encontraba debilitaba, fortaleciéndose así el espacio urbano: la calle, las marchas y las manifestaciones artísticas. Emerge con fuerza la producción artística, como bailes colectivos, intervenciones artísticas, lienzos con consignas, grafitis, objetos escultóricos efímeros y performances. La innovación en estos recursos artísticos dentro del movimiento estudiantil chileno se debe, en gran medida, a la integración de las escuelas de artes provenientes del mundo universitario y centros de formación, y del apoyo de artistas y colectivos artísticos fuera de la academia.

Entre los meses de junio y agosto del 2011 el estudiantado desplegó una serie de medidas de presión política que intensificaron las movilizaciones y que incluyó desde formatos tradicionales –como los paros de actividades, las tomas de establecimientos educacionales, las concentraciones masivas o las marchas multitudinarias- hasta propuestas innovadoras en la producción simbólica y artística como el “thriller por la educación”, huelgas de hambre, cacerolazos, 48 horas por la educación, los remolinos por la educación, entre otros.

La incorporación de nuevas estrategias de protesta constituye una tendencia de los movimientos sociales de las últimas décadas y ha impactado en la forma de comprenderlos, abriendo nuevas preguntas y dimensiones de análisis. Desde la perspectiva cultural y constructorista, “los fenómenos colectivos son procesos en los que los actores toman decisiones, producen significados, impactan las orientaciones de la vida cotidiana y a la vez implican un cuestionamiento a las formas políticas predominantes” (Paredes, 2013, en Osorio, 2018, p. 69).

En ese marco, el interés que inició la presente investigación fue establecer una relación entre el movimiento estudiantil del año 2011 y el enfoque de performance de protesta, a través del caso de la Marcha de los Paraguas y a partir de ello, habilitar una propuesta de relectura social y artística de un acontecimiento que, de otro modo, queda clasificado fuera del ámbito de lo artístico.

De esta manera, el Objetivo General que orientó la investigación fue analizar la Marcha de los Paraguas del 2011 desde la perspectiva de la performance de protesta. Y para su abordaje se establecieron tres objetivos específicos:

- a) Identificar las principales características de la performance de protesta desde la teoría de la performatividad y de la resistencia social.
- b) Caracterizar la Marcha de los Paraguas en el contexto del movimiento estudiantil del año 2011, identificando su rol en el tejido de resistencia social nacional.
- c) Analizar críticamente la Marcha de los Paraguas como una performance de protesta en torno a las dimensiones Cuerpo, Espacio y Tiempo.

En coherencia con estos objetivos, se optó por la revisión bibliográfica como estrategia metodológica, la cual constituye un tipo de investigación basada en el análisis de fuentes secundarias, donde la sistematización responde a criterios flexibles y que resulta pertinente para abordar preguntas *exploratorias* sobre determinada temática (Salinas, 2020). Los materiales analizados fueron artículos académicos, libros especializados, tesis de grado y posgrado, prensa (noticias, columnas y reportajes) y material audiovisual (fotografías, videos y cintas de audio).

Con ello, la pretensión ha sido abrir alternativas de aproximación e interpretación del movimiento estudiantil del 2011, considerando el impacto que tuvo esta coyuntura en el camino que hemos seguido como sociedad y nación. Así, el ejercicio semántico pretendió ser también un recorrido simbólico en el contexto actual, cuyo alcance se puede extender en diversas direcciones, reflexiones e interpretaciones: “Este tipo de eventos, de rituales comunitarios en los cuales se transparenta la responsabilidad ciudadana del artista, incitan a una reflexión más allá de las taxonomías estéticas” (Diéguez, 2014).

A continuación, el documento se estructura en torno a los tres objetivos específicos de la investigación. De este modo, el Capítulo 1 presenta la revisión conceptual sobre performance de protesta a partir de la teoría de la performatividad y la resistencia social. El Capítulo 2 expone una caracterización de la Marcha de los Paraguas en el contexto del movimiento estudiantil del 2011. Y el Capítulo 3 analiza la Marcha de los Paraguas en torno a las dimensiones de cuerpo, espacio y tiempo en el escenario liminal, los ciudadanos como acción performativa y performer y la marcha como performances de protesta ciudadana. Finalmente se presenta un apartado de conclusiones que sintetiza el trabajo realizado, seguido por la lista de referencias bibliográficas y los anexos.



## **Capítulo 1 – La Performance de Protesta desde la teoría de la Performatividad y la Resistencia Social**

“El mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres son meros actores, tienen sus salidas y sus entradas; y un hombre puede representar muchos papeles”.

William Shakespeare, «Como gustéis».

En esta alegoría shakesperiana de 1599, la metáfora alude a la representación del mundo como un escenario y a los seres humanos como actores. Refiere a entradas y salidas como nacimientos y muertes, y los papeles (roles) corresponden al estatus social y personal de los individuos. Desde una mirada judeocristiana, la cita indicaría que el mundo no es un escenario, sino el escenario; el autor es Dios, los actores son los seres humanos y los papeles asignados corresponden al destino de cada persona. Las actuaciones serán buenas o malas según se sigan los principios morales y religiosos mandados por el autor-Dios y al final de la obra los actores recibirán aplausos –o sea, el cielo- si han hecho bien su papel, o abucheos –el infierno- si han fracasado. Favorablemente para los seres humanos, esa visión no pasa de ser una metáfora, porque en el escenario teatral shakesperiano el muerto se levanta después de la función; el espacio es ficcional. Y en la tradicional teatral, la cuarta pared separa al público de las circunstancias inesperadas de la vida real.

Antonín Artaud (2013) ya plantea transformaciones a la estructura teatral tradicional que se vincularían con la performance. El derribo de la cuarta pared

conlleva a la inexistencia de un orden espacial y se instala una dependencia directa entre el espectador y el espectáculo. El espectador debe ser afectado, o como afirma el autor, debe “convulsionar” a la gente en alerta a lo que está sucediendo. Se observa la *liminalidad* en Artaud, que reivindica lo orgánico del humano, donde el ámbito relacionado con el instinto y lo animal, apela a una irracionalidad y entra en juego lo imprevisible. Esto es consustancial al peligro en escena, y en ese presente los actores y el público son partes del acontecimiento activo.

La liminalidad, o umbral, es un término acuñado por el antropólogo Víctor Turner (2002), tras un estudio de los rituales de la tribu Ndembu en el continente africano. El autor observa la experiencia umbral que puede encontrarse en la sociedad, cuando hay procesos simbólicos de por medio. La Performance se ubicaría en aquel intersticio, el que da lugar a un espacio alternativo, una experiencia entre dos mundos: la realidad y la ficción debido a la apropiación espaciotemporal del entorno, que ubica al sujeto en el devenir de un espacio-tiempo ficcional.

En la performance de protesta el objetivo para Díaz Cruz (2008) reside en “la forma en que se despliega el arreglo espacial y temporal [de la acción], así como en [que] la organización de la audiencia y sus participantes sean puestos al servicio de la metáfora” o situación social que se dramatiza (p. 36).

## **1.1 Performance y Performatividad**

### **El concepto de Performance**

En términos históricos, la performance se origina en Norteamérica entre los años 1950 y 1980, presumiblemente influenciado por el movimiento vanguardista Dadá de los años 20', impulsor de la actitud antiarte (De Micheli, 2000). Rápidamente se convirtió en un movimiento que mezcló música, teatro, danza,

poseía y más, que logra expandirse a nivel mundial en la década de 1960 y alcanza su época de mayor relevancia en los años 70'.

Ya en 1910, Tzara en el manifiesto dadaísta, se refería a romper códigos artísticos y culturales con el concepto de Dadá:

Dadá no significa nada, si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada (...). El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es del orden bacteriológico (...). Hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. (De Micheli, 2000, pp. 250-251)

A nivel conceptual, el término performance proviene del inglés, del verbo *perform* que se define como la realización de una acción. Llevado a los países de habla hispana, la performance corresponde a un conjunto de acciones producidas en público y que se relacionan de manera directa y amplia con una otredad para generar un quiebre en la percepción del espectador. Este es un concepto utilizado por distintos investigadores, no solo en la de las artes o la lingüística Prieto, (2009) “sino también en la reflexión sobre los alcances del discurso visual, verbal y gestual, tanto en el teatro como en el arte-acción” (Prieto, 2009, p. 17). El antropólogo Víctor Turner define performance como “jugada, escenificación, trama, acción” (Turner, 2002, pág. 109). Mientras que el sociólogo Goffman, (1997) la define como “actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 1997, p. 27). La autora RoseLee Goldberg (1996) afirma que “por su propia naturaleza, escapa de una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte “en vivo”, es decir, que exige la presencia de los artistas” (Ayerbe, 2017, p. 1).

Por su parte, para Richard Schechner (2002) las performances y sus acciones corresponden a comportamientos inconscientes reiterados en la vida

humana “cualquier comportamiento, evento, acción o cosa puede ser estudiado ‘como’ performance, y, así, analizado en términos de hacer, comportar y mostrar” (pág. 32). Dentro de su análisis identifica ocho categorías predominantes dentro de lo observado como acciones performáticas, que son la “vida diaria, artes, deporte y entretenimiento popular, negocios, tecnología, sexualidad, rituales y juegos” (Schechner, 2002, p. 25).

Por otro lado, el movimiento vanguardista llamado Accionismo Vienés, que genera acciones por sus intérpretes entendidas como performance, expresan sus raíces en el uso del cuerpo como elemento central, transformador, como una superficie y la producción de su propio arte: “El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio.” (Mühl, 1964, en Fuentes, 2009).

Lo que todas estas definiciones tienen en común es que asocian el concepto de performance con el de *acción*, y particularmente la *performance art* como acción artística. Algunas de sus características son: que puede ser construida por uno o más cuerpos en escena; están dirigidas para uno o varios espectadores; y se presentan en espacios variados, siempre buscando alternativas poco ligadas al arte convencional (desde bibliotecas hasta un bar, la vía pública, un basural, la playa, una marcha o la azotea de un edificio), sin embargo, lo que aparece como elemento fundamental es la noción del cuerpo, es lo único que permanece inalterable, ya que la base de la performance es la implicación del cuerpo del artista. El resto de los elementos pueden presentar variaciones.

La construcción de este cuerpo del artista se denomina *performer* y nace como expresión del rechazo a la sociedad que habita. De hecho, las acciones performativas se han considerado como una fuente de importantes críticas hacia la institucionalidad, dogmas y normas de las sociedades, las artes y las culturas.

De este modo, la performance se transforma en una obra única, efímera e irreplicable, en un espectáculo multisensorial en la que el propio artista es un elemento o herramienta más utilizada para la representación, es decir, pone al cuerpo como lugar donde encontrar características mezcladas de expresiones artísticas, quebrando los códigos establecidos y reconstruyendo el cuerpo que se habita a través, precisamente, de esas combinaciones.

Por lo tanto, en la performance se dispone de una libertad que permite romper los límites de la imaginación y del cuerpo. Tal es el caso del artista austriaco Günter Brus, parte del accionismo vienés, que convirtió su cuerpo en un lienzo humano utilizando el pincel como estilete y la sangre y los excrementos como pintura. Realizando un análisis total del cuerpo, este artista aportó la estructura y el proceso de la performance situando su cuerpo en el centro de la acción como único medio y soporte expresivo. En palabras de Günter Brus: "Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso, mi cuerpo es el resultado" (declaración de Brus realizada en 1966 y publicada en Faber, 2005) (Pianowski, 2011). Es decir, la única necesidad imprescindible es la utilización de un cuerpo, que puede o no expresar sonidos, palabras, soporte, imaginación, etc., frente a un espectador irrumpido en cualquier sitio y momento.

En "Introducción para personas ajenas a la Performance", Ángel Pastor define performance como "una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista, pues, lejos de posibles recursos externos, en realidad el protagonista básico es el propio artista" (Pastor, s.f). Ese rol es tan relevante que, de hecho, no es posible conocer el cierre de una performance hasta el momento en que finaliza, esto pues cada público y todo accidente que pueda ocurrir mientras tenga lugar la performance, se incluye y la enriquece, produciendo continuas lecturas tanto para el público como para el artista. Por lo tanto, el cuerpo es considerado por estos artistas como el mejor medio para expresar sus contestaciones al poder represor del Estado y al cinismo de la sociedad, es la

única cosa que realmente pertenece al hombre y sobre la que se deposita la cultura de forma intensa formando comportamientos e ideologías.

De este modo, la performance nace como un intento por movilizar al individuo para que vuelva la mirada sobre sí mismo y cuestione su identidad, postura ética y actitud moral ante lo observado. Para ello, resalta el cuerpo con el dolor y la destrucción por la vía del repudio, el asco, y señalando la relación de alteridad. A su vez, el espectador o público deja entrever el voyerismo que resulta necesario para observar determinado quiebre.

Según García (García, 2021) la performance de Marina Abramović “Rhythm 0” de 1974 permite observar cómo los límites son transgredidos para construir una dicotomía entre riesgo vital y arte. En ésta la moral juzga el nivel de exposición que poseen los espectadores, pues son ellos quienes determinan las acciones que ocurrirán en la performance. En su obra “Rhythm 0” la artista presentó 72 objetos para que fueran usados libremente sobre su cuerpo, ubicados en una mesa al costado de ella. Hasta la actualidad esta performance alimenta un sinnúmero de debates sobre los límites del arte, la moral y de exponer la vida a tal punto que puede generar un daño irreversible o la muerte.

Por tanto, la performance no se encasilla en el marco clásico del trabajo artístico, ni de la estructura disciplinar de ellas. Mucho menos se encasilla en lo que entendemos como obra de arte, como una entidad acabada y cerrada, por el contrario, la performance se caracteriza por cierta inestabilidad y fugacidad. Cualquier acción que se defina como performance puede ser denominada como tal, lo que le otorga un carácter peculiar y decisivo. Los elementos ineludibles que la componen son: un espacio y un tiempo determinado; la presencia física de un cuerpo ejecutante o interpretativo; y la existencia de un público que, pudiendo o no estar presente, experimente la acción del artista con ciertas escalas de implicaciones, transformándose en un arte vivo, híbrido, donde el cuerpo del artista aparece como el soporte principal del acontecimiento.

### **La Performance desde la teoría de la Performatividad**

De acuerdo con Marrero, San Martín y Pérez (2021), desde la perspectiva de los estudios lingüísticos, John Austin denomina *enunciado performativo* a aquellos que, al expresarse realizan un hecho, es decir, supera la dimensión de la descripción y propone la acción de lo que se enuncia. De acuerdo con Austin, los enunciados performativos más comunes son los derivados del verbo “prometer” y que permiten constituir realidad dentro de la institucionalidad de las sociedades; por ejemplo, los actos de habla rituales –como bautizos y bodas- donde la expresión afirmativa del verbo prometer va acompañada de un cambio en la realidad.

En la misma línea, Schechner sostiene que los enunciados lingüísticos “no solo sirven para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, como, por ejemplo: promesas, contratos, matrimonios, bautismos de barcos” (Schechner, 2000, en Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2018, pág. 6). Surge entonces que las expresiones verbales no solo quedan en un dicho, sino más bien ejecutan la acción expresada.

Según Cortés et al (2018), para Schechner la performance integra herramientas de las ciencias humanas, biológicas y sociales, a partir de cuya cooperación emerge el concepto de performatividad. Esta última, en términos

generales, se define como “la acción o acontecimiento que da cuenta de patrones culturales que en un contexto social determinado se sancionan y/o subvierten, según Fischer-Lichte (2013)” (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2018, p. 13). Así, la performatividad permitiría acceder a diferentes campos culturales, a sus normas y patrones, y a los modos de subvertirlos y transgredirlos, de tal modo que los actos rituales y del habla darían cuenta de cómo el cuerpo permea dichos patrones culturales.

Para Fischer-Lichte “la reiteración de patrones culturales son abordados desde el concepto performatividad al interior de los estudios rituales, lingüísticos, teatrales y de género” (Fischer-Lichte, 2014, p. 115). La autora, estudiosa de la disciplina teatral, afirma que la puesta en escena se valoriza como un elemento de lo performativo, en la medida que integra la relación de una presencia física entre actores y espectadores en torno a la acción. Esta noción de *puesta en escena* resultó fundamental para la presente investigación, entendida como el espacio de coexistencia entre espectador y actor, agregando además que [la puesta en escena]:

Eleva la presencia de actores y espectadores a lo esencial de lo que lo define, las acciones corporales que ejecutan ambos grupos, aquello que acontece entre ellos, así como también el efecto corporal, que ejerce sobre la puesta en escena el gran acto de participación. (Fischer-Lichte & Roselt, 2014, p. 118)

Es así como, la relación actor-espectador representa una frontera desdibujada en la relación sujeto-objeto desde los lenguajes del arte. En ese marco, el performer tiene directa relación con su propio cuerpo como soporte principal, que se modificará ante los ojos de los espectadores, logrando involucrarlos en sus acciones. El objetivo aquí “se trata de la transformación de quienes participaron en la performance” (Fischer-Lichte, 2014, p. 32). Esto implica que los espectadores no tienen frente a sí un objeto independiente de ellos, ante



ellos ocurre una situación que los compromete ya que aparecen dos características fundamentales presentes en la performance: el tiempo y el espacio.

Para Schechner también es relevante la interacción entre alteridad y otredad, “performances sólo existen como acciones, interacciones y relaciones” (Schechner, 2002, p. 24). Por lo tanto, el conjunto de cuerpos interrelacionados como actor-espectador son necesarios para la implementación exitosa de una performance. Lo valioso de ésta, y que en el ámbito del arte es relevante, tiene que ver con cómo rompe las barreras disciplinares y de lenguajes artísticos, así como la relación artista-espectador en torno a la obra en particular.

De tal forma, el acontecimiento vivido “es de carácter fortuito y azaroso según las condiciones contextuales del escenario en donde se pone en escena la performance” (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2018, p. 12). Es justamente ese proceso de subversión o transgresión lo que se denominamos performatividad.

Esta estética de lo performativo animó también propuestas vanguardistas norteamericanas como el Living Theatre o el Environmental Theatre y su Performance Group. En ellos, los espectadores eran invitados a conectarse con los actores produciendo diversos efectos psicológicos, sensoriales, energéticos y motores, como una forma de confrontar la relación sujeto-objeto, observador-observado, actor-espectador; “Por lo tanto, la realización escénica no es solo el lugar en que confluyen las acciones de actores y espectadores, sino también el lugar donde se explora el funcionamiento de esa interacción como un proceso de ‘negociación’” (Marrero F., San Martín A., & Pérez F., 2021, p. 8).

En esa línea, la puesta en escena supone de estrategias para su escenificación, lo que considera la presencia de tres factores interrelacionados: “(1) el cambio de roles entre actores y espectadores; (2) se forma una comunidad entre ellos; (3) existen distintos modos de contacto recíproco (distancia y cercanía,

lo público y lo íntimo, lo visual y lo corporal)” (Marrero F., San Martín A., & Pérez F., 2021, p. 8). Así, el acontecimiento se define, en primer lugar, por la autopoiesis del bucle de retroalimentación que corresponde al rol entre actores y espectadores, y al contacto recíproco entre cuerpos determinados por la acción. Este intercambio configura una comunidad a través del contacto físico, psicológico y/o sensorial entre espectador y actor. En segundo lugar, por el factor de la desestabilización de operaciones dicotómicas. Y en tercer lugar, por las situaciones límites, asociadas a que “las crisis en sí provocan estados de transformaciones físicas, psicológicas, energéticas, afectivas y motoras” (Marrero F., San Martín A., & Pérez F., 2021, p. 18).

De este modo, la performance según la teoría de la performatividad presentada por Fischer-Lichte, sustenta el análisis en la formulación de una estética no solo para el teatro y las realizaciones escénicas, sino también para todas las artes y acontecimientos. Así, el concepto de realización escénica es aplicable no solo al evento teatral, sino a los campos de las artes, de la política, del espectáculo, los deportes, entre otros. Por ello, se sustituye el concepto de obra por acontecimiento. El armazón fundamental para una estética de lo performativo es la escenificación del acontecimiento (puesta en escena) y la experiencia estética (actor-espectador).

## **1.2 Performance de Protesta**

La performance de protesta, como subcategoría del concepto performance, refiere a expresiones que escapan de las estructuras sociales dominantes. Huelgas de hambre, marchas de silencio, festivales multicolores o cortes de accesos a las ciudades son algunos de los repertorios de protesta que han ganado mayor visibilidad en el espacio público.

Este tipo de performance permite abordar problemáticas políticas, económicas, sociales, culturales y/o personales, donde el cuerpo aparece como motor central para la producción y que las comunidades desarrollan en el marco

de su propia lógica para la expresión libre de sus discursos y textualidades. Se caracteriza por la confrontación hacia las autoridades y además ocupan su cuerpo como eje central de la escena, los colectivos sociales se transforman en contenido contestatario y tornan su expresividad comunicativa a través de su acción performativa. El cuerpo como entidad de protesta logra generar una forma, un mensaje y una densidad significativa, siempre en determinadas coordenadas de espacio-tiempo en su elaboración.

Los diversos modos de comunicar ideas, activismos y compromisos políticos son cuestiones que adquieren relevancia en procesos de cambio social. Las demandas, los conflictos, su espacialidad y las valoraciones simbólicas que se ponen en juego en el marco de una protesta, implican que la performance sea un potente recurso expresivo de lo colectivo que nace desde una visibilidad conflictual en tanto objetos sensibles (sonoros, olfativos, visuales y/o táctiles). Estos recursos no sólo colaboran en la configuración de procesos identitarios vinculados con una comunidad, sino que también construyen intercomunicación al delimitar, elaborar y distribuir socialmente el sentido de la acción. “Los fenómenos colectivos son procesos en los que los actores sociales toman decisiones, producen significados, los comunican y los negocian, de tal forma que la acción colectiva es resultado de intenciones, recursos y límites para la acción (Melucci, 1994)” (Paredes, 2015, pp. 213-214).

Para Tarrow “los movimientos sociales no inventan formas de contención de la nada, sino que innovan dentro y alrededor de los repertorios enclavados en la cultura” (Inclán Oseguera & Muñoz Gil, 2017, p. 191). De acuerdo con las investigadoras Cervio y Guzmán (2017), la acción colectiva en contextos de conflicto social se puede entender como “prácticas espacialmente estructuradas que, a su vez, inciden sobre el espacio-tiempo en el que se desarrollan, resignificándolos” (p. 38). En términos simples, corresponde a toda práctica que implica la participación de dos o más sujetos (Schuster, 2005 en Cervio y Guzmán, 2017) y podría asumir una variación indeterminada de modos o formatos.

Aquí la protesta social como acción colectiva ha sido entendida como la diversidad de formas de manifestación pública y masiva, a través de las cuales diferentes colectivos sociales se expresan ocupando el espacio público: marchas, concentraciones y asambleas sociales, gremiales y políticas, entre otras. Estos escenarios son en sí mismos performativos, pues implican poner el cuerpo. Las protestas implican el movimiento y sonido de los cuerpos congregados que utilizan un entorno o escenario determinado. Al respecto, Eyerman (2006, en Osorio, 2018) afirma que la performance de protesta o performance de oposición “siempre serán realizados en lugares públicos elegidos por su significado simbólico, e implicarán un escenario”.

Los cuerpos reunidos dan forma a un tiempo y espacio nuevos para la voluntad popular, que no es una voluntad idéntica ni unitaria, sino una voluntad caracterizada por la alianza de cuerpos distintos y adyacentes cuya acción e inacción exige un futuro distinto. Juntos ejercitan el poder performativo para reclamar lo público de una manera que todavía no está recogida en la ley y que no podrá nunca estar recogida del todo. Y aquí la performatividad no solo atañe al discurso, sino también a las reclamaciones expresadas a través de la acción corporal, de los gestos, los movimientos, la congregación, la persistencia y la exposición de los cuerpos a posibles actos violentos. (Butler, 2017, pp. 79-80)

Cada persona es parte de la performance y al mismo tiempo la performance trasciende la presencia de cada individuo. Su necesidad expresiva no se orienta a encerrarse en limitaciones específicas, ni aun cuando lo que ocurra en la protesta pueda ser transformado, filmado o fotografiado para luego ser exhibido. Las acciones de protesta están guiadas por el sentir y se presentan como un todo indivisible. Así, por ejemplo, la expresión de indignación que conlleva un canto de protesta no puede ser representada porque es anterior al canto mismo y se configura en la unión con otros múltiples sentimientos de indignación que

confluyen en ese acontecimiento. Es una expresión de sentires cuyos rasgos se resuelven en la propia comunidad.

Pero, además, existen manifestaciones de protestas que son marcadamente performativas y que se orientan a formas que pueden definirse como expresiones artísticas. En ellas, las personas congregadas buscan que sus cuerpos expresen más que su mera presencia y se articulan formas singulares de estar congregados. De esta forma, la performance también puede ser considerada como un medio para fortalecer el vínculo con los otros en el tiempo-espacio de la protesta, y tiene la capacidad de regular y ecualizar los estados internos de los participantes.

La cualidad performativa surge de la escenificación o puesta en escena, que en la protesta implica particularmente escenificar “los valores que abanderan su lucha” (Osorio, 2018, p. 12). Así, las protestas no sólo son demostraciones de disconformidad social y política, sino también acciones que dotan de sentido al movimiento y despiertan sentimientos de pertenencia, solidaridad, identidad y propósito que vinculan a la comunidad participante.

Por lo tanto, la performance de protesta se compone de una arista interna y otra externa. La primera orientada a evocar empatía moral, dar sentido a la acción, generar comunidad e invitar a la continuidad de la movilización. Y la segunda, asociada al enfrentamiento y que usualmente tiene que ver con la resistencia a las fuerzas policiales, a encarnar un mensaje y demostrar oposición física al sistema que se critica.

Relacionado con lo mismo, otro aspecto de la performatividad tiene que ver con que la dinámica y comportamiento de las y los participantes en acciones de protesta, está asociado también a la lógica de “vivir el cambio”. Por ejemplo, el veganismo como modelo de consumo individual y, a la vez, proyecto político. Lo mismo puede ocurrir en la búsqueda de equidad de género, economía circular o

salud alternativa, por nombrar algunos ejemplos. Es una característica performativa en la medida que los valores de sus causas políticas son también los valores que conducen su actuar individual y que tienen asidero en las biografías particulares de las y los participantes. El propósito del asunto es ampliar su visibilidad y multiplicar su intensidad emocional, así los movimientos generarán efectos tanto momentáneos como a largo plazo.

De hecho, de acuerdo con Osorio (2018), para autores como Eyerman o Geoffrey Pleyers “el sentido del movimiento que se establece con la dinámica de los *performances* puede incorporarse en la biografía del individuo como experiencia y memoria significativa, que se verá reflejada en sus formas posteriores de participar políticamente y de vivir en general” (Osorio, 2018, p. 70). Ese espacio de protesta es, entonces, el ámbito en donde se construye el conocimiento específico que luego estará disponible para ser usado para el encuentro social que articulará las múltiples formas de construir conocimiento para la lucha.

La performance de protesta es, entonces, la acción de representar la contienda política. Implica un deseo transgresor que se plasma en la acción colectiva, desde la perspectiva del performer y la performatividad. Para Tarrow (en Inclán Oseguera & Muñoz Gil, 2017, p. 194):

Política contenciosa se dispara cuando las oportunidades políticas cambian y las restricciones crean incentivos para la acción colectiva de actores que carecen de recursos propios. Las personas contienden a través de repertorios de contención conocidos y los expanden creando innovaciones marginales. Cuando estos esfuerzos son respaldados por redes sociales bien estructuradas y una resonancia cultural, los símbolos que orientan la acción en la política contenciosa mantienen la interacción con los opositores -mantienen los movimientos sociales. (Tarrow, 2011, p. 6.)

La incorporación de nuevos rasgos discursivos y de la puesta en escena; es decir, de la interacción del conflicto social (qué y a quiénes se demanda), y de la(s) forma(s) en que se escenifica la protesta en función de determinados contextos políticos, sociales y económicos en los que se desarrolla.

De esta forma, la narrativa personal es situada, encarnada y materializada, y las historias a través del cuerpo hacen eco de los conflictos socioculturales. Esto produce alteración subjetiva individual y colectiva, que se asocia a cierta falta de jerarquía, a un sentimiento de comunidad, generando emociones intensas de libertad y de identidades opositoras. Esto brinda las condiciones para que esa construcción suceda de un modo no preestablecido por modelos o experiencias previas, sino, una vez evaluados los intereses y recursos, el ambiente político, las acciones y las oportunidades que ofrece el contexto.

### **1.3 Resistencia Social: Una Renovada Performatividad**

#### **Escenarios liminales**

La noción de liminalidad que utiliza Ileana Diéguez se basa en las investigaciones que realizó Víctor Turner y busca “describir situaciones que oscilan entre performances y acciones del arte” (Diéguez, 2014). Bajo esta característica oscilante encontramos dos orígenes fundamentales en su producción:

Por un lado, las prácticas realizadas por artistas como representaciones dentro de un marco artístico, pero cuyos fines trascienden este encuadre y se proyectan como acciones políticas; y, por otro lado, las prácticas políticas que son ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, transfigurando el discurso y escenificando imaginarios colectivos en los espacios públicos. (Diéguez, 2009, p. 6)

Así definida, la liminalidad forma parte de una frontera presente que no busca frenar el avance de mixturas, sino más bien permitirles y albergarlas dentro

de sus propios parámetros. En palabras de la autora, “en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites” (Diéguez, 2014, pág. 66). La situación fronteriza expuesta por Diéguez analiza prácticas escénicas en espacios donde existe participación de la ciudadanía y no solo de artistas. Los Escenarios Liminales presentan características de espacios públicos donde conviven artistas, creadores y ciudadanos, generan acciones artísticas o performances que articulan experiencias directas de vivencias entre actores-espectadores. Diéguez define “lo liminal como un tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno” (Diéguez, 2014, p. 64).

La situación liminal genera esferas de convivio, donde las acciones producidas son consecuencia de la estructura social y no son netamente de una estética artística definida. Así, las intervenciones liminales presentes en los espacios públicos son parte de las manifestaciones de la sociedad civil, muchas de ellas expresadas bajo un lenguaje paródico de las sociedades del arte y desarrollan una determinada línea de acción en la vida pública, generalmente comprometidas con la discusión y transformación de problemáticas comunitarias. Como el desplazamiento de procedimientos artísticos hacia el campo de la acción social y la participación política que produce la estetización de los eventos ciudadanos, o ya sea en la radicalización ética practicada por algunos artistas desde su producción, al realizar acciones como prácticas activistas de intervención directa en el tejido social. Estas acciones buscan configurar los conflictos que vive la sociedad civil como intervenciones político-artísticas realizadas en el espacio cotidiano.

Los Escenarios Liminales conllevan a acciones que se distancian con el mundo convencional e incluso del mundo artístico, por tanto, relaciona lo que se entiende por performance con el concepto Umbrales Transformadores de la



antropología social de Turner que considera la liminalidad “como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (1988, en Diéguez, 2009, p. 9). Esta frontera expresada por Diéguez y este tiempo-espacio alejado de las acciones sociales nos llevan a comprender aún mejor como la performance abarca estos dos ámbitos desde una ruptura tangible en ambas dimensiones integrada por un cuerpo actor y otro cuerpo espectador. Esta conexión de corporalidades es necesaria para que en nuestro caso podamos vincular la liminalidad como una frontera más allá de un proceso artístico o social.

### **Una renovada performatividad**

Hablaremos de una renovada performatividad frente a la pregunta: ¿De qué maneras habla un cuerpo de protesta en escena pública?. Los cuerpos de protesta son prácticas que ha sido integradas en los movimientos sociales desde fines del siglo pasado. Desde características autobiográficas hasta enfrentamientos con las fuerzas de orden y seguridad o directamente guerrillas paramilitares. Hay unas gamas de cuerpos de protestas que buscan revertir las estrategias del poder, desde acciones artísticas, ritualistas, de confrontación o autoinmolación.

Para Diéguez (2014), hay cuerpos de protestas que carnavalizando su propia espectacularidad mediática y reubicándolas en el ámbito de los actos ciudadanos, “implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación” (Diéguez, 2014, p. 64). Los dispositivos que utilizan los cuerpos de protestas permiten una relectura de la performatividad como un complemento de contexto político y social atravesado por una liminalidad artística. Esto genera la convivencia social de artistas, creadores y ciudadanos en la esfera de la vía pública, en un tiempo-espacio determinado por un contexto de protesta.

Los cuerpos performativos de protesta dentro del sentido de una marcha, en un movimiento social, consideramos que debe lograr proyectar tres

consistencias vinculadas: acciones desplegadas, mensaje con significados y el contexto donde se interactúa. Así, “toda performance supone (...) comportamientos enmarcados que constituyen, que crean, eventos sociales contextualizados que exaltan e intensifican la experiencia social” (Díaz Cruz, 2008, en Sánchez, 2009, p. 138). Es decir, la presencia de una corporalidad explícita no es garantía de una performance. Para reconocer un acontecimiento performativo el cuerpo debe estar atravesado por un discurso o ideología, y donde queda explícito que lo personal es abordado de forma colectiva.

Es así como, la realidad de nuestros cuerpos, de nuestras historias personales y de la historia oficial queda sujeta de la interpretación y representación que se les atribuya socialmente. Estos cuerpos de protestas son también llamados dentro del ámbito de la performance, como performer “aquel que no quiere permanecer en el formato tradicional de la representación dramática, sino que busca una experiencia intencionadamente inmediata de lo real en un tiempo, espacio y cuerpo” (Lehmann, 2013, p. 237). Es decir, un cuerpo que ofrece su presencia en la escena pública, enfatizando en una política de presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento que podría otorgar el teatro como disciplina ficcional.

Los cuerpos de protestas dentro de esta renovada performatividad se anclan en la categoría de performance de protesta la cual “remite al acto de dramatizar –colectiva y públicamente- una situación social que ha sido experimentada como injusta o agraviosa por un grupo, apelando a elementos emocionales para conmover y movilizar a una audiencia a favor de sus reivindicaciones (Alexander 2006, Díaz Cruz 2008)” (Sánchez, 2019, p. 137).

Asimismo, se observa que, dentro de los movimientos sociales de protesta, se escenifican performatividades híbridas donde la liminalidad juega un rol de paraguas que alberga una variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos presentes entre teatro/performance,

representación/presentación, texto/cuerpo. Y así, para Lehmann “de la descomposición de un género en elementos individuales nacen los nuevos lenguajes formales de expresión” (Lehmann, 2013, p. 85).

La performance de protesta constituye un acto simbólico para expresar algo que no es posible expresar por medios alternativos. Es una vía vigente de comunicación no solo con la sociedad, sino también con las esferas del poder.

El performer es quien, a través de su condición expresiva llamada corporalidad, construye acciones a través de elementos conceptuales o poéticos, definiendo posibles lecturas en un contexto social determinado “la alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y signicidad, entre significante y significado” (Fischer-Lichte, 2014, p. 35).

Cuando Erika Fischer-Lichte (2014) estudia lo performativo no hace ninguna diferencia entre performances y obras teatrales, de hecho, comienza el texto con la descripción y análisis de una performance de Marina Abramović y luego va a relacionar rituales y obras teatrales. Y al llegar a la conclusión, señala:

Una estética de lo performativo tiene como objeto de estudio ese arte de rebasamiento de fronteras (...) La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos, sino que los vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue pues los pasos de un proyecto de indiferenciación (...) más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. (Fischer-Lichte, 2014, p. 404)

De este modo, la performatividad puede renovarse constantemente como un bucle de retroalimentación constante, dado que sus distinciones son de carácter dinámico. De allí la relevancia del concepto liminalidad propuesto por Diéguez (2014). Estas fronteras presentes entre las disciplinas del mundo del arte, adquirirán mayores características performativas a medida que logren

traspasar dicha liminalidad y ser lo más difusas posibles de acuerdo a su propio origen. Esta cualidad interdisciplinar presente en ellas permite deambular por diversas disciplinas, agotar sus estructuras operacionales, esto genera que la performance se pueda vincular y desvincular de sus orígenes disciplinares.

## **Capítulo 2 – La Marcha de los Paraguas en el contexto del Movimiento Estudiantil del 2011**

### **2.1 Movimiento Estudiantil del 2011: Antecedentes de contexto**

El movimiento estudiantil de 2011 según Lafferte y Silva:

Implicó importantes transformaciones en el panorama social y político nacional, cuyos alcances pueden rastrearse hasta hoy, tres años después de las marchas de 2011, cuando varios de sus ex dirigentes se postularon a fines de 2013, como candidatos al Parlamento, siendo la mayoría de ellos electos. (Lafferte y Silva, 2014, p. 14)

Este movimiento social protagonizado por estudiantes y que también contó con actores sociales de distintos sectores, como profesores, apoderados,

trabajadores y con la ciudadanía, masificado por medio del uso de nuevas tecnologías y redes sociales, significó una masificación del mensaje y nuevos referentes para enfrentar las protestas sociales existentes, lo que colaboró con que surgieran nuevas estrategias y formas de organización, en muchos casos novedosas.

Existieron varias orgánicas encargadas de llevar la voz de los estudiantes a espacios de diálogo y de difundirla en los medios de comunicación, según estos autores:

A diferencia de lo ocurrido en 2006, durante la rebelión de los pingüinos, las movilizaciones estudiantiles de 2011 difieren en un aspecto clave que confiere al movimiento estudiantil un perfil propio, contaron con un conjunto acotado de voceros pertenecientes a una sola organización. (Lafferte y Silva, 2014, p. 14)

Durante el año 2011 existieron varias orgánicas encargadas de llevar la voz de los estudiantes a espacios de diálogo y de difundirla en los medios de comunicación. Estas organizaciones fueron la Confederación de Estudiantes de Chile (CONFECH), Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES), la Federación Metropolitana de Estudiantes Secundarios (FEMES) y la Coordinadora Nacional de Estudiantes Secundarios (CONES), principalmente.

La Confederación de Estudiantes de Chile se transformó en un órgano de articulación de gran parte del movimiento estudiantil, encargados de proyectar ciertas convocatorias a las movilizaciones, protestas y diálogos con el Gobierno. Podríamos observar que la efectividad del movimiento estudiantil con respecto a los movimientos anteriores (2006 y 2001) contiene una mirada sociocultural, en esa línea, Patricio Contreras, vocero del movimiento universitario de 2011, indicaba que:

Una importante fortaleza del movimiento fue que sobrepasó lo coyuntural y se hizo cargo de cuestiones estructurales en línea política y social. Al conectarse con otros actores sociales y converger en un nuevo tipo de sociedad contribuyó a que el movimiento traspasara la barrera educativa, siendo esto una importante virtud y una gran diferencia con anteriores procesos de movilización”. (Radio U. de Chile, 15/02/2012, en Quitral Rojas, 2019, p. 137).

El comienzo de todo el movimiento surgió cerca del 15 de marzo de dicho año, con la elaboración de una declaración de la CONFECH, cuestionando al Gobierno por la tardanza en la entrega de las becas complementarias, entre otras irregularidades detectadas en el Mineduc y Junaeb. La falta de respuesta por parte del Ministerio de Educación, sumada a un conjunto de conflictos aislados de diversa índole, desencadenaron las primeras expresiones públicas de descontento por parte de los secundarios a nivel comunal y de los estudiantes universitarios a nivel general. A principios de marzo, la Federación de Estudiantes de la Universidad Central convocó a una serie de marchas, tomas y jornadas de paralización de actividades para oponerse al lucro existente en su casa de estudios la cual aseguraba ser una corporación sin estos fines, al respecto rescatamos una cita del entonces presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad Central, Adrián Prieto, quien señaló: “el propósito de la empresa era adjudicarse la universidad con una fórmula que respondía al afán de lucrar con los estudiantes” (Revista Punto Final, 12/05/2011, en Quitral Rojas, 2019, p. 130). Las acciones de los estudiantes de esa casa central se dirigieron a develar el riesgo económico y social de la transacción, los efectos para ellos y sus familias, además de demostrar la excesiva mercantilización y lucro de la educación. Estas acciones fueron rápida y públicamente apoyadas por varias casas de estudios públicas y privadas.

El apoyo público de los presidentes de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) y la Federación de Estudiantes de la Universidad

Católica (FEUC) a la consigna “No al lucro en educación” se efectúa por la prensa, al respecto extraemos esta declaración de la presidenta de la FECH, quien señaló lo siguiente: “la protesta de los estudiantes de la Universidad Central fue un hecho histórico, ya que motivó que nuevos actores apoyaran sus demandas y que éstas se agregaran a las demandas generales del naciente movimiento universitario” (Vallejo Dowling, 2012).

En el ambiente mediático emergente y el caos de las calles donde empezaban a surgir las primeras protestas de este enorme movimiento la CONFECH asumió un rol de liderazgo público que los secundarios no habían tenido hasta ese momento, elaborando así, la primera convocatoria a una marcha estudiantil para el día 28 de abril, jornada que logró reunir a unos ocho mil estudiantes universitarios. Diez días después se elaboró “una segunda convocatoria para una movilización nacional en defensa de la educación pública. Esta se realizó el 12 de mayo y convocó a unas quince mil personas bajo el lema de la «recuperación de la educación pública»” (Lafferte y Silva, 2014, p. 20).

Por otra parte, tras la cuenta pública presidencial el 21 de mayo, donde “el presidente Sebastián Piñera, al leer el capítulo dedicado al mejoramiento de la calidad y equidad en la educación, no abordó las demandas iniciales del movimiento estudiantil, fundamentalmente el fortalecimiento de la educación pública y el fin del lucro.” (Lafferte y Silva, 2014, p. 20), el entonces ministro de educación Joaquín Lavín, hace entrega al Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas (CRUCH) un documento oficial con propuestas para reformar la educación universitaria en Chile. La CONFECH entregó una carta al ministro con las demandas de los estudiantes tanto de nivel secundario, como nivel superior y advirtió de no tener respuestas a sus demandas los estudiantes radicalizarán su lucha. La atención de los medios de comunicación y la consideración pública, comenzaron a poner un énfasis, no visto con anterioridad, en el conflicto estudiantil, la prensa centra su atención en las propuestas y

contrapropuestas que circulan entre el Gobierno y las organizaciones estudiantiles universitarias.

El presidente de la FEUC, Giorgio Jackson, señala en una entrevista de prensa: “el CAE es una modalidad de financiamiento que obliga a los estudiantes a pagar varias veces el monto adeudado. En el fondo, el CAE se transformó en una crisis estudiantil” (cita virtual Emol, 27/04/2011, en Quitral Rojas, 2019, p. 131). Según estas declaraciones nos permitimos inferir que debido a que los intereses futuros del crédito universitario (CAE) serán tan costosos que los mismos estudiantes endeudados no serían capaces de cancelar su propia deuda. Bajo este contexto, comprendemos que es el movimiento estudiantil universitario quien instaló mediáticamente el tema de la mercantilización en la educación.

Citando a Jacques Ranciere, el modelo educativo gubernamental buscó reducir la desigualdad social reduciendo la distancia entre los ignorantes y el saber, es decir, a través de los modelos educativos: “de esta forma, la Instrucción Pública es el brazo secular del progreso, el medio de igualar progresivamente la desigualdad, es decir, de desigualar indefinidamente la igualdad” (2003, p. 71).

El 24 de mayo un programa de televisión denunció supuestas irregularidades en la Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM). Ante estas denuncias, el ministro Lavín declaró que «haría todo lo posible» para que esta casa de estudios no obtuviera la acreditación anual y que «por ningún motivo» matricularía a sus hijos en dicha institución. Los estudiantes interpretaron estas declaraciones como un ataque a la educación superior pública, considerando además la calidad de miembro de la Comisión Nacional de Acreditación que ostentaba el ministro. (Lafferte y Silva, 2014, p. 21)

Estas declaraciones significaron encender aún más el caldero, se desplegaron dichos, protestas, memes, caricaturizaciones del entonces ministro



de Educación y fue así que los estudiantes, en especial los pertenecientes a la casa de estudios aludida, no soltaron las calles para protestar por la renuncia y salida del ministro de dicha cartera.

A principios de junio, la tensión ya había escalado, concretándose en una nueva jornada de movilización convocada por la CONFECH. Esta consistía en un paro general y una marcha por la Alameda, se estimó una participación de unos veinte mil estudiantes, apoyados por la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF) y el Colegio de Profesores, además de contar en dichas manifestaciones con los rectores de la USACH y la UTEM.

El 8 de junio los estudiantes del Liceo Confederación Suiza se tomaron el establecimiento, sumándose al Internado Nacional Barros Arana y al Liceo de Aplicación. En este momento los secundarios comienzan a adquirir mayor protagonismo en los medios de comunicación, dado que radicalizan sus acciones a través de paralizaciones de actividades y tomas de establecimientos, se despliegan en las calles con su propia organización y participación en marchas callejeras no siempre autorizadas. Mientras los medios de comunicación tildan estas acciones como especialmente radicales y violentas. Al día siguiente los estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile convocan a un carnaval callejero que contó con la participación de 500 estudiantes de la misma casa de estudios. Es así como Carnaval surge dentro las nuevas estrategias para la protesta como elemento legítimo de lucha estudiantil y social, se hicieran presente.

Como indican Lafferte y Silva, el 13 de junio se convoca:

A una de las actividades lúdico-políticas que mayor adhesión y cobertura mediática lograrían, por su carácter pacífico y creativo: las «1800 Horas, Corrida por la Educación». Durante este período se configura la consigna que servirá de paraguas para el movimiento estudiantil completo, resumida

en el lienzo colgado por los estudiantes que mantienen la toma de la Casa Central de la Universidad de Chile: «EDUCACIÓN PÚBLICA, GRATUITA Y DE CALIDAD PARA TODOS». (Lafferte y Silva, 2014, p. 23)

Un día después, el 14 de junio un grupo de alrededor 50 estudiantes de la Universidad de Chile, la Universidad de las Artes, Ciencias y Comunicación (ARCIS) y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, radicalizaron el movimiento con el intento de toma del edificio del Mineduc, bloqueando la entrada y encadenándose en el frontis.

Por otra parte, sobre la marcha convocada por la CONFECH y el Colegio de Profesores se pudo descifrar que:

El Paro Nacional por la Educación del 16 de junio, reunió a 100.000 personas en Santiago, entre estudiantes universitarios y secundarios, profesores, académicos, funcionarios y apoderados, y a 200 mil en todo el país, convirtiéndose en una de las manifestaciones públicas más masivas desde el fin de la dictadura”. (Lafferte y Silva, 2014, p. 26)

Este emblema de movilización significó un efecto de aliento y lucha, terminando la jornada con más casas de estudios, escuelas y liceos tomados por sus estudiantes.

La estrategia de Gobierno con el crecimiento del movimiento estudiantil contenía mensajes contradictorios, por un lado, hacían llamados al diálogo, pero por el otro fue drástico en reprimir todo acto de protesta con un fuerte contingente policial.

Durante julio el presidente de Chile, realizó un cambio en su gabinete, sacando al ministro de Educación, Joaquín Lavín, otorgándole dicha cartera a Felipe Bulnes, quien debía comenzar un nuevo proceso de dialogo con los estudiantes. En conjunto el Mineduc y el Presidente de La República presentaron

el Gran Acuerdo Nacional por la Educación (GANE), propuesta que fue rechazada por las organizaciones estudiantiles por no dar respuestas precisas a sus petitorios.

El 19 de julio y ante una panorámica general de un conflicto prolongado “un grupo de estudiantes secundarios vinculados a la ACES comenzaron una «Huelga de Hambre por la Educación»” (Lafferte y Silva, 2014, p. 29). La cual no sería finalizada luego del transcurrir de varias semanas, terminando muy debilitados los y las estudiantes. Consideramos que esta medida radical significó una medida de presión como analiza (Lafferte y Silva, 2014) inspirada por las huelgas de hambre de presos mapuche realizadas en años anteriores. Las encuestas demostraban que la ciudadanía rechazaba la gestión del presidente Sebastián Piñera con respecto a cómo habían abordado el movimiento estudiantil y el conflicto de la educación Chile.

El día 4 de agosto fue un día clave para el movimiento estudiantil dado a que las movilizaciones se iniciaron con manifestantes levantando barricadas en distintos puntos de la capital, enfrentándose fuertemente contra la represión policial. “La marcha del 4 de agosto constituyó un hito relevante en el desarrollo y evolución del movimiento estudiantil de 2011. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos manifestó su preocupación ante la represión sufrida por los estudiantes chilenos”. (Lafferte y Silva, 2014, p. 31). Esto debido a que todo el día hubo un enfrentamiento con las fuerzas de orden y seguridad. El mismo día se publicaron en el país los resultados de la encuesta CEP que mostraron una caída en el apoyo al presidente Piñera:

—que alcanzó el 26%—, mientras el desacuerdo ciudadano con el lucro en universidades y establecimientos escolares llegó al 80%. La CONFECH dio al Gobierno un plazo de seis días para responder a sus demandas. Mientras La Moneda rechazaba este emplazamiento, el ministro Bulnes

afirmó no estar a disposición de los estudiantes ni de su «intransigencia». (Lafferte y Silva, 2014, p. 31)

Comprendiendo que el ministerio no presentaría nuevas propuestas y que estaría velando por el posible desgaste o agotamientos de los estudiantes por tantos meses de lucha. Además, el presidente Piñera manifiesta públicamente que no es posible brindar educación gratuita a los estudiantes chilenos ya que, frase para el bronce del mercantilismo, «nada es gratis en esta vida». Durante esa noche, miles de ciudadanos manifestaron su rechazo a la represión policial, a los dichos del presidente y a las propuestas del Mineduc, con cacerolazos espontáneos que fueron convocados a través de las redes sociales virtuales.

Las movilizaciones persisten durante todo el año 2011. Para efectos de este estudio nos centraremos en el llamado a paro nacional convocado por la CONFECH para el día 18 de agosto de 2011.

## **2.2 El Carnaval y la Performatividad como Acción de Resistencia Y Protesta.**

Desde que el movimiento estudiantil anunció una radicalización en sus demandas, comenzamos a observar una serie de acciones de protestas que estaban más ligadas a “el carnaval” (Bajtín, 2002, en Guerra, 2015, p. 20) por sus características creativas, lúdicas y performativas. También evidenciamos en estas acciones como una práctica hacia la no violencia impulsada por una parte del movimiento estudiantil. No obstante, la policía y el gobierno de turno continuaban con las prohibiciones a las marchas, reprime y mata. En Rancière, “la política es la instauración de un desacuerdo, que no tiene que ver con la administración de los recursos ni con los derechos y libertades, sino que tiene que ver con las partes de una sociedad” (Etcheagaray, 2014, p.27).

Un elemento clave en las estéticas asociadas a las movilizaciones del 2011 es la participación de las escuelas de artes en la movilización estudiantil, las que se aglutinan en la Asamblea de Estudiantes de Arte (AEEA), la que se reunió

durante todo el verano, desde noviembre a febrero, para configurar una organización que uniera a todas las escuelas de arte; como ARCIS, Espiral, Humanismo Cristiano, Projazz entre otras. Citamos:

Lo que pasó fue que nosotros empezamos a evaluar la estética de las protestas ligada a la resistencia en contra de la dictadura, que era muy panfletaria, mucho lienzo y gritos que heredamos. Entonces, la pregunta fue: ¿de qué forma podíamos hacer acciones en la calle?, y se empezó a configurar una discusión en torno a la estética de la movilización, a los hitos de la movilización que eran naturalizados (carabineros-encapuchados). La idea fue incidir a través de la creatividad y ver cómo podíamos hacer volver a la gente a las movilizaciones. Y la AEEA llamó a que todas las escuelas marcharan juntas, y marcharon juntas en términos carnavalescos. (Szmulewicz, 2012, arte y crítica)

Comprendemos de la cita anterior que lo que pretendió la AEEA fue realizar acciones que configuraran un discurso unitario, logrando que las escuelas que conformaban dicha asamblea marcharan juntas, en términos carnavalescos. Durante la marcha de los paraguas, los colectivos artísticos construyeron un abanico de dispositivos y estrategias creativas de resistencia. Las sucesivas expresiones de la performance de protesta, como hito mediático de las marchas estudiantiles, vinieron a colaborar en un trasvasije del contenido del arte al debate público, cuestionando a la escuela y a la educación como un centro de producción cultural al servicio de los poderes dominantes y la mercantilización, lo que según Canmitzer (2008) podríamos denominar como “la didáctica de la liberación”.

Desde la revolución pingüina (2006) el arte se vinculaba a la movilización estudiantil, así el despertar social vivenciado en Chile se fue nutriendo de mucho arte, performance, danza, con una sensibilidad social abierta al discurso simbólico y contenido de diversos lenguajes artísticos, en pro de la transformación social, suspendiendo sus identidades individuales para integrar las identidades colectivas.

La dirigente universitaria, Valentina Saavedra, dio una entrevista donde rescatamos los imaginarios de las acciones artísticas y performativas presentes en las movilizaciones estudiantiles de ese año, señalando que:

Fue en ese instante en que aparecieron ideas como los Flashmob de diferentes tipos (el thriller por la educación, recuerdo una genkidama y cosas así). Hicimos pasacalles, repartimos volantes en las calles, las 1.800 horas por la educación, bailamos en las marchas, participamos de asambleas ciudadanas, fabricamos muñecos gigantes, etc. Creo que ésto, junto al manejo de prensa y discusiones colectivas, ayudó mucho a visibilizar al movimiento. (Entrevista a dirigente universitaria, Valentina Saavedra, Santiago 12/02/2016, en Quitral Rojas, 2019, p. 190)

Estas acciones artísticas carnales de las marchas y la performativa estudiantil elaboraron un discurso de resistencia social presente en sus propias acciones, las que fueron produciendo sentidos políticos y simbólicos sobre la propia marcha, “sus técnicas performativas son capaces de comunicar no sólo lo que se denota, sino también de evocar el poder multifacético (...) que solo está disponible en el lenguaje del arte” (Aguilera, 2010, p. 85). Lo que generó a su vez que mientras los estudiantes denuncian, imputan, proclaman, y protestan, se produce una relectura del mismo acontecimiento realizando acciones que denota ritos que corresponden al lenguaje artístico y a la performance.

### **2.3 La Marcha de los Paraguas**

La marcha del día 18 de agosto del año 2011 comenzó a las 10:30 de la mañana en el centro de Santiago, esquina de Alameda con San Martín. Durante la mañana la prensa y los transeúntes la bautizaban como la marcha de los paraguas debido a que miles de estudiantes marchaban portando el objeto y haciendo la imagen del día. Las autoridades políticas expresaban que las condiciones climáticas presentes, la lluvia y el intenso frío mermarían la

convocatoria. Contra todo pronóstico, en las calles de grandes ciudades del país se desplegaron encuentros y marchas masivas de estudiantes.

En la ciudad de Santiago, el estudiantado avanzaba hacia el poniente por la Alameda, pasando por las calles Exposición, Blanco Encalada y avenida Beauchef, frente a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, como señala en la voz del movimiento estudiantil (Lafferte y Silva, 2014), el movimiento es entendido como la expresión de un proceso de fortalecimiento sostenido de un actor social, los estudiantes, en torno a una denuncia, y la falta de equidad en la educación y a su vez reclamando una educación de calidad para todos.

El acto central de la convocatoria se desarrolló frente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile, iniciando con la presentación del músico Manuel García quien realiza un saludo a los estudiantes en huelga de hambre, los que estaban desplegados en distintos liceos de la ciudad, entre ellos el Liceo A 131 de Buin.

La marcha fue acompañada, entre otras, por agrupaciones de artistas, como la Banda Conmoción, lo que incentivó a que los estudiantes desafiaran el clima y asistieran masivamente aportando con batucadas, música, bailes y acciones performativas, “Pese a la persistente lluvia los asistentes han marchado entre batucadas, bailes, cantos y performances como una forma de manifestar pacíficamente sus demandas”. (Candia, 18/08/11, radio.uchile.cl)

Durante las movilizaciones de 2011, un estudiante emulando a un esqueleto, figura 5, portaba en la marcha de los paraguas un afiche para visibilizar la acción de los estudiantes en huelga y el fin al lucro en la educación.

Durante la mañana previa a la marcha el entonces vocero y primo hermano del presidente Sebastián Piñera Echeñique, Andrés Chadwick Echeñique, señaló a Radio Cooperativa, las siguientes declaraciones: “con la educación particular

subvencionada es imposible hacer cambios, no vamos a hacer un Transantiago en materia educacional” (Radio Cooperativa, 18/08/2011, minuto a minuto). A partir de esa declaración estudiantes realizan una instalación performativa de un bus del Transantiago hecho de cartones pintados, que se observa en la figura 3.

También rescatamos los comentarios realizados por el presidente de la FEUC, Giorgio Jackson, quien señala: "La gente está presente, cantando, de manera muy pacífica, manifestó el dirigente estudiantil desde la marcha” (Radio cooperativa, 18/08/2011, minuto a minuto). De acuerdo con el mismo medio, integrantes del grupo musical Los Bunkers declaraban, “la movilización da cuenta de una generosidad de los estudiantes por luchar por la educación de otros” (Radio cooperativa, 18/08/2011, minuto a minuto). Ni la lluvia ni el frío habían declinado durante la mañana, pero a cada hora nuevas personas, estudiantes y de otras generaciones, seguían sumándose en los distintos puntos de concentración. Los dirigentes de la CONFECH cifraron la marcha de los paraguas con una convocatoria de 100 mil los asistentes que fueron marchando por el centro de Santiago, el Gobierno discrepó nuevamente de la cifra oficial determinando que ellos contabilizaron la mitad de la asistencia referida, cerca de 50 mil personas.

Una de las principales características de la marcha fue sin duda, el fuerte frío y la caída de aguanieve. El masivo uso de paraguas no sólo se utilizó como elemento de protección, sino también se le otorgó un valor de lucha. En el sector de Blanco Encalada, Carabineros de Chile enfrentó a los estudiantes lanzando gases lacrimógenos y agua a los cuerpos de protestas de decenas de estudiantes, provistos de los paraguas y de bombas de pintura, que fueron confeccionadas con cilindros de bombas lacrimógenas usadas por la represión en marchas anteriores, y a su vez otros cuerpos de protestas de estudiantes que crearon una cadena humana que formaron una primera línea de defensa para evitar que la fuerza policial disolviera el evento de cierre que estaba aconteciendo fuera del campus Beauchef de la Universidad de Chile.



A pesar de todo, las flagelaciones y daños de la represión, el frío, la aguanieve que precipitaba, de los cuerpos húmedos y mojados (cuestión vivenciada presencialmente por quien suscribe al ser parte del movimiento estudiantil del 2011 en el primer año universitario), la Marcha de los Paraguas fue un momento de catarsis colectiva para el estudiantado que se manifestó contra toda barrera que se le impusiera y en un proceso de movilizaciones que estaba rompiendo el silencio colectivo y el paradigma de estigmatizaciones de décadas anteriores, como el *no estoy ni ahí*.

La marcha de los paraguas reactiva el movimiento social porque evoca a la emocionalidad de quien luchan contra el rigor y las inclemencias, en un acto de dignificación del proyecto político y solidario de cientos de estudiantes que salen a la calle rompiendo las zonas de confort para dar cuenta y encarnar el discurso de que la acción colectiva es superior a las razones individuales. La incorporación de nuevos lenguajes artísticos a la lucha y la protesta, generó nuevos repertorios utilizados en las manifestaciones estudiantiles. Es así como la diversidad de lenguajes comunicacionales de las movilizaciones estudiantiles de 2011, mediadas por las coordinaciones en redes sociales y las escenificaciones y performance colectivas, nutrieron para una mejor comprensión y adherencia de la ciudadanía, en su conjunto, a las demandas sociales del estudiantado, produciendo una “resignificación y contextualización de distintos productos semióticos –fotografías, vídeos, performance - en diferentes espacios –las calles, las aulas- y prácticas sociales –las marchas, las ocupaciones-“ (Cárdenas, 2014b) . Sería posible sostener con ello, el surgimiento y expresión de una nueva escena de arte público y performativo en protesta.

Durante la marcha de los paraguas, los colectivos artísticos construyeron un abanico de dispositivos y estrategias creativas de resistencia. Las sucesivas expresiones de la performance de protesta, como hito mediático de las marchas estudiantiles, vinieron a colaborar en un trasvasije del contenido del arte al debate

público, cuestionando a la escuela y a la educación como un centro de producción cultural al servicio de los poderes dominantes y la mercantilización.

Finalmente exponemos a Jean Duvignaud, en *Sociología del Teatro*, (1966) quien sostiene que “la experiencia artística y la representación social ponen en movimiento creencias y pasiones que responden a aquellas pulsaciones que animan la vida de las sociedades y que convierten a la estética en acción social cuando logran trascender la literatura escrita” (1966, p.9). Para el autor, “las situaciones tratadas en el espectáculo representan conflictos y tensiones reales, traspuestos en el escenario, donde se ponen en juego algunos aspectos de la sociedad y de sus instituciones” (1966, pág.16). Conforme a lo anterior, mientras la situación social encarna los roles sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras, la situación dramática representa una acción y la convierte en un discurso simbólico acerca de lo social, lo que reafirma su carácter mimético, estético y artístico.

### **Capítulo 3 – La Marcha de los Paraguas: ¿Performance de Protesta?**

"Si no nos dejan soñar, no los dejaremos dormir". Eduardo Galeano

En el documental presentado por el canal la RED durante el año 2013, denominado *Chile se moviliza: Movimiento estudiantil 2011*, Camila Vallejos y Francisco Figueroa resaltan el carácter simbólico que tuvieron las movilizaciones durante el año 2011, logrando encantar y transmitir de la mejor manera las demandas del movimiento estudiantil a la sociedad chilena por medio de otras formas de hacer política.

El valor del movimiento estudiantil no estuvo solo en la coyuntura política y social presente durante el 2011, sino que también lo hizo agregando valor a la resistencia a través del surgimiento y consolidación de las acciones performativas de protesta. En este sentido, el cuerpo es el lugar y el medio para performar la subjetividad y hacer visible una reivindicación de derechos, con una puesta en escena que irrumpe en la calle y con la transgresión del propio cuerpo. En la performance de protestas, los estudiantes traen consigo el regreso de lo público, con aspectos políticos y estéticos y cambios sutiles en la estructura social, desequilibrando el poder.

Para efectos de este estudio hemos analizado la Marcha de los Paraguas, sin embargo, la performance de protesta servirá para caracterizar distintas marchas del movimiento estudiantil del 2011, dada su expresión de arte viva, interconectada con lo social, que corrompe y pone en cuestión el orden establecido y seguro, cuestionando certezas y resignificando la protesta.

Antes del análisis de la Marcha de los Paraguas como marcha de protesta, significaremos el objeto que le asigna su nombre, el paraguas, Figura 1, *La resignificación del paraguas*. La lluviosa y fría mañana del 18 de agosto de 2018, no hacía presagiar la multitudinaria participación de jóvenes en la marcha. Como en la tempestad de Shakespeare, el clima fue creando la atmósfera de la escena, la manifestación se convoca en un día inusual, inclemente lluvia y frío. El clima proporciona un marco visual, dibuja la escena, con miles de paraguas ocupando la Alameda. Sin ensayo previo, el paraguas se significó como un objeto de arte experimental, de color, un mediador de resistencia, una instalación en el espacio público y en la temporalidad de la marcha.

La fotografía como medio, va revelando la imagen del día, adquiriendo una importancia estética y social que se transforma en un lenguaje iconográfico de libertad, miles de estudiantes marchan bajo la lluvia provistos de un paraguas. En este sentido, pensamos que, durante la Marcha de los Paraguas, el objeto se

constituye como parte del lenguaje performativo y como una instalación artística de protesta.

### **Figura 1**

*La Resignificación del Paraguas.*



*“Marcha de los paraguas” en Santiago, 2011.*

En la marcha de los paraguas y la performance de protesta, Figura 2 Cuerpos de Protesta, la experimentación corporal cuestiona los límites, comunica e interpela a la audiencia sobre el sentido de comunidad y del espacio colectivo. En estas intervenciones performativas las acciones políticas de los movimientos sociales son concebidas como “acontecimientos contingentes, corporizados y situados en el espacio público” (Taylor, 2003), estableciendo un puente entre protesta y

performance, donde lo performativo se mete en la vida real de la escena política, para abrir intersticios de representación que se suceden en el aquí y ahora.

## Figura 2

*Cuerpos de Protesta.*



*'Marcha de los paraguas' en Santiago, 2011.*

Como acontece en la Marcha de los Paraguas, la acción performativa comienza a buscar espacios alternativos para manifestar su discurso y lo hace marchando por las calles de la ciudad. Es en ese espacio y temporalidad, que el movimiento estudiantil protesta y va creando un trayecto para encontrarse con la diferencia, para manifestar una verdad ante el espectador, un lugar donde gestar los cambios en la percepción ciudadana y la acción política, Figura 3, Transantiago de la Educación. Av lucro. Siguiendo a Artaud, la acción, debe *convulsionar* a la gente en alerta a lo que está sucediendo. Así la performance de protesta, durante la

marcha de los paraguas, se constituye en una obra abierta en un territorio susceptible de cambiar, de modificarse donde acontecen representaciones que comunican una dialéctica entre resistencia y subordinación, donde lo performativo tolera un espacio que permite entrar y salir de la representación, en lugares que no son propiamente teatrales, y donde se abandonan los personajes ficticiales para mezclarse con aspectos biográfico del ser humano.

### Figura 3.

*Transantiago de la Educación. Av. Lucro.*



*MomentosREC Teletrece: La marcha de los paraguas, 2019.*

En la relación entre el tiempo y el espacio de la Marcha de los Paraguas, lo importante, desde el punto de vista de la performance de protesta, es el trayecto, eso que ocurre entre el principio y el fin y sin una planificación previa, en un espacio que permite exponer la verdad del cuerpo y del discurso ante un espectador, un ser inserto en la acción de protesta, que se reconstruye y remodela en la calle como escenario político y cultural. Es en ese escenario donde acontece el acto performativo del performer, Figura 4, El esqueleto estudiante.

“El performance desde el movimiento social se compone por dos caras: la expresiva que tiene por objetivo evocar la empatía moral, dotar de sentido la acción, poner en común a los participantes e invitar a la movilización; y la política que cumple con el objetivo de presentarse ante el adversario, encarnar un mensaje y ser una demostración de fuerza de oposición”. (Osorio,2019, p. 69).  
Figura 5.

#### **Figura 4**

*El Esqueleto Estudiante*



*“Marcha de los paraguas” en Santiago, 2011*

#### **Figura 5**

*Performance de protesta*





*MomentosREC Teletrece: La marcha de los paraguas, 2019.*

En la performance, y la performance de protesta, se configuran momentos y espacios liminales, los ritos de pasaje (Turner, 1988). En la Marcha de los Paraguas, como se observa en la figura 6 se trata de un espacio de acción entre la condición de estudiantes y la de actor político, o bien, se produce un espacio transitorio durante el trayecto de la marcha, que opera irreverente frente a la dominación adulto céntrica de la escuela, reivindicando su derecho de estudiante como actor social y público. Por otra parte, la liminalidad también se expresa en cuanto suspende una identidad individual para integrar una identidad colectiva, acontecimiento que se observa en las imágenes de la Marcha de los Paraguas, cuando se recrea un proceso de producción cultural en el que prevalece la experimentación colectiva. “cada comportamiento, cada evento, es único, distinto al anterior, no puede ser copiado o reproducido idénticamente” (Schechner, 2002, p. 23)

**Figura 6**



## La Protesta.



*“Marcha de los paraguas” en Santiago, 2011.*

Finalmente, en las marchas del movimiento estudiantil y la performance de protesta, hay uso intenso del cuerpo y apropiación del espacio público por medio de elementos lúdicos y festivos. Aquí nos aproximamos a una tercera conceptualización, la carnavalización de la Marcha de los Paraguas.

“El carnaval historiza un carácter novedoso de la protesta estudiantil, su performatividad, cuya presencia no se reconoce en movimiento juveniles precedentes. Esta condición emerge de escenarios sociales y mediático, que las actuales generaciones apropian estratégicamente” (Guerra, 2014, p. 128).

Para Diéguez, hay cuerpos de protestas que carnavalizando su propia espectacularidad mediática y reubicándolas en el ámbito de los actos ciudadanos, “implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación” (Diéguez, 2014, p. 64).

Hay en las marchas de 2011, y consecuentemente en la Marcha de los Paraguas como performance de protesta, una temporalidad carnavalesca de comparsas, danzas, cuerpos, que produce un tiempo transitorio de realidad, donde la festividad se opone a lo cotidiano y suspende el orden establecido, para crear una temporalidad y (des) orden propio, durante el trayecto de la marcha callejera, un acontecimiento liminal o intersticial (Turner, 1988). Como refleja la figura 6 El cuerpo, durante este umbral de festividad, haría un paréntesis en relación al tiempo no ficcional o real, creando un espacio de mutua interdependencia entre la performance personal y la performance de protesta en su dimensión colectiva.

## **Conclusiones**

En los nuevos contextos de movilizaciones surgen nuevas escenificaciones de protesta que expresan, de modos diversos, contenidos contestatarios, desplegando cuerpos, estéticas y materialidades de modos diferentes a los tradicionales. Cabe preguntarse si es posible establecer vasos comunicantes entre las performances y los contenidos contestatarios y de resistencia del movimiento estudiantil chileno.

El estudio se plantea establecer una relación entre el movimiento estudiantil del año 2011 y el enfoque de performance de protesta, a través del caso de la Marcha de los Paraguas. Y a partir de ello, documentar una propuesta de relectura social y artística de un acontecimiento que, de otro modo, queda clasificado fuera del ámbito de lo artístico.

Revisados los principales significados del concepto de performance y de performance de protesta, así como la Marcha de los Paraguas en sus manifestaciones discursivas y artísticas, estamos en un punto donde podemos afirmar que existentes elementos distintivos que indicarían que la marcha de los Paraguas del 18 de agosto de 2011 se puede categorizar como Performance de Protesta.

El estudiantado marchando bajo los paraguas, el paraguas como instalación, la suspensión de una identidad personal para integrar la identidad colectiva, lo significan como un ser liminal, que transita el umbral de un/a estudiante pasivo/a al de un sujeto político, que se levanta con la capacidad de producir, con su acción de protesta, transformaciones que modifican su devenir, operando en un proceso de subjetivación política, mediante el cual cuerpos y mentes, cuestionan la distribución de poder en el esquema político de su tiempo, como la posición e identidad social que les fue asignada (Ranciére,2006). En ese contexto, los cuerpos performativos del estudiantado emergen insubordinados y en conflicto contra el orden y poder político imperante que les oprime.

Durante la Marcha de los Paraguas, les performer estudiantiles pusieron sus cuerpos en las calles, resistiendo con creatividad, por más de seis meses, a la violencia del poder y del clima, irrumpiendo en la “normalidad y el control” del Estado y amplificando con sus actos pacíficos y artísticos los signos y efectos de las ideologías de la mercantilización de la educación. Estas manifestaciones públicas, creativas y de diversidad intergeneracional, se analizan como performance de protestas, tanto en su alcance cultural como político (Taylor, 2012).

Las marchas del 2011, y específicamente para efectos de este estudio, la marcha de los Paraguas, ocurrida el 18 de agosto de 2011, al ponerse en escena como performance de protesta contienen su propia temporalidad y espacialidad, irrumpiendo en la escena pública un trayecto de resistencia a los lenguajes de la violencia, y lo hacen con bailes, danzas, performance, batucadas, personificaciones, en un abanico de expresiones artísticas que ritualizaron la movilización social, produciendo una efervescencia política y comunicacional creando una visualidad escénica durante la convocatoria de la marcha de los paraguas, particularmente en un día de temporal frío y lluvioso. Ese día el objeto cumplía diversos roles, de instalación en el espacio público, el de protección contra la copiosa lluvia y como elemento de protección ante los chillidos gaseosos y los fluidos del guanaco que causaban la represión contra los activistas. (Cabe indicar, que para quienes estábamos allí, el guanaco perdió relevancia ya que, a la hora de operar contra los estudiantes nosotros ya teníamos la ropa y el cuerpo todo mojado).

Entre los aspectos discursivos se repetía el canto “salimos a la calle nuevamente, la educación chilena no se vende, ¡se defiende!”, y es en esa espacialidad temporal de la Marcha de los Paraguas, que el estudiantado y los asistentes, suspendían sus demandas individuales en una voz colectiva con significantes comunes que traspasaban los límites de su propia generación. En los cuerpos encarnados de las y los estudiantes performer, los signos se manifiestan

en un espacio de acción política, que producen y difunden ideas, significados e identidades (Fischer-Lichte, 2011).

La Marcha de los Paraguas se toma el espacio público, en tiempo y espacio, para resignificar a la calle como escenario performativo, donde la audiencia que asiste vivencia y decodifica el acontecimiento artístico como un espacio político para la resistencia y la protesta. Esto implica que espectadores (la audiencia) no tienen frente a sí un objeto –sujeto performativo independiente de ellos, sino que ante ellos ocurre una situación que los compromete. En este contexto la performance de protesta opera como “un lente epistémico para analizar las prácticas culturales en las que el cuerpo resulta el principal medio de transmisión de conocimiento, memoria social y sentido de identidad” (Taylor & Fuentes, 2011).

Visto así, las sucesivas expresiones de la performance de protesta, como hito mediático de las marchas estudiantiles, vino a colaborar en un trasvasije del contenido del arte al debate público, cuestionando a la escuela y a la educación como un centro de producción cultural al servicio de los poderes dominantes, en una didáctica artística de libertad. Ya desde las movilizaciones de los pingüinos en 2006, el arte se vinculaba a la movilización estudiantil, así el despertar social vivenciado en Chile se ha nutrido de mucho arte, performance, danza, con una sensibilidad social abierta al discurso simbólico y contenido de diversos lenguajes artísticos.

Para finalizar, siguiendo a Alexander 2006, Díaz Cruz 2008, la performance de protesta corresponde “al acto de dramatizar –colectiva y públicamente– una situación social que ha sido experimentada como injusta o agraviosa por un grupo, apelando a elementos emocionales para conmover y movilizar a una audiencia a favor de sus reivindicaciones”.

Con este estudio es posible concluir que la Performance de Protesta nutre a La Marcha de los Paraguas, y a todo el movimiento estudiantil del 2011, con una estética que debe leerse como un campo de incidencia renovado del arte en los procesos sociales, el que más allá de los coyuntural del movimiento estudiantil chileno, se presenta como una nueva forma de enunciado de las artes contemporáneas y de los espacios en que se comunica.

### Referencias Bibliográficas

- Artaud, A. (2013). *El Teatro y su Doble*. España: Edhasa.
- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 551-572.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. (M. J. Viejo Pérez, Trad.) España: Paidós.
- Cervio, A. L., & Guzmán, A. (enero-junio de 2017). Los recursos expresivos en la protesta social. El caso del "acampe villero" en Buenos Aires. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XII(23), 36-64.
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K., & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*(10), 9-20.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (Á. Sánchez Gijón, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Obtenido de Archivo Artea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*. México: Paso de Gato.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo* (2da ed.). (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada.

Fischer-Lichte, E., & Roselt, J. (2014). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. *Revista Apuntes*, 115-125.

Fuentes S., D. A. (03 de junio de 2009). *Accionismo Vinés (una reflexión)*. Obtenido de Blogspot "historiadelartecuatro": <https://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/06/accionismo-vines-una-reflexion.html>

García, C. (12 de mayo de 2021). "Rhythm 0": la performance más perturbadora de Marina Abramović. *La Razón*. Obtenido de <https://www.larazon.es/cultura/20210512/a643clkd6bba7gmd3h26hr3nqq.html>

Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. (H. Torres Perrén, & F. Setaro, Trads.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Guerra, S. (2014). *El retorno del carnaval*. Santiago, Chile. Obtenido de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129762>

Inclán Oseguera, M. d., & Muñoz Gil, I. (2017). A la sombra de Sidney Tarrow: Conceptos básicos para el estudio de los movimientos de protesta. *Política y gobierno*, 24(1), 189-212. Obtenido de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-20372017000100189&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-20372017000100189&lng=es&tlng=es)

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Paso de Gato / CENDEAC.

Marrero F., M., San Martín A., D., & Pérez F., R. (Enero-Junio de 2021). ERIKA FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*(9).



‘Marcha de los paraguas’ en Santiago [Image]. (2011). Recuperado de <https://www.emol.com/fotos/19345/#1035139/%C2%B4%C2%B4Marcha-de-los-paraguas%C2%B4%C2%B4-en-Santiago>

MomentosREC Teletrece: La marcha de los paraguas [Image]. (2019). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8qpYRAPqvHs&t=93s>

Osorio, Y. (2018). Protestas contemporáneas y performatividad, ¿seguimos hablando de Movimientos Sociales? En J. Cadena R., M. Aguilar R., & D. Vázquez S. (coords), *Las ciencias sociales y la agenda nacional. Reflexiones y propuestas desde las Ciencias Sociales*. (Vols. II. Acción colectiva, movimientos sociales, sociedad civil y participación, págs. 60-78). México: COMECSO.

Paredes, J. (10 de 2015). *La educación chilena no se vende, ¡se defiende!. La política de significación de la movilización por la Educación Pública en Chile 2011-2013*. Obtenido de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/144326>

Pastor, A. (s.f). *Introducción para personas ajenas a la performance*. Obtenido de Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html>

Pérez Silva, R. (12 de 08 de 2017). *Fundamentos para una Práctica de Psicoterapia Grupal con el Dispositivo de Teatro Playback*. Obtenido de International Playback Theatre Network: <https://iptn.info/fundamentos-para-una-practica-de-psicoterapia-grupal-con-el-dispositivo-de-teatro-playback-1/>

Pianowski, F. (Abril/Mayo/Junio de 2011). El cuerpo como arte: el accionismo de Günter Brus. *Rev. educ. ffs.*(122), 35-42. Obtenido de [https://www.dropbox.com/s/em5ifdsxl3aendp/Pianowski\\_Fabiane\\_el%20cuerpo%20como%20arte\\_revista%20REF.pdf](https://www.dropbox.com/s/em5ifdsxl3aendp/Pianowski_Fabiane_el%20cuerpo%20como%20arte_revista%20REF.pdf)

- Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame, *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (págs. 116-143). México: Universidad Veracruzana.
- Quitral Rojas, M. (2019). *El movimiento universitario chileno de 2011: Origen y perdurabilidad de un movimiento social*. UNSAM - Universidad Nacional de San Martín.
- Rizo García, M. (2011). De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. *Quórum Académico*, 8(1), 78-94. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199018964005>
- Salinas, M. (2020). Sobre las revisiones sistemáticas y narrativas de la literatura en Medicina . *Revista Chilena de Enfermedades Respiratorias*, 26-32.
- Sánchez, F. (2019). Política y performance. La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987). *Economía y Política*, 6(2), 133-168.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An introduction*. Londres-Nuva York: Routledge.
- Turner, V. (2002). La antropología del performance. En Geist (comp.), *Antropología del ritual* (págs. 103-144). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vallejo Dowling, C. (mayo de 2012). Somos la generación que perdió el miedo. (H. Ouviaña, Entrevistador) Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Observatorio Social de América Latina (OSAL).