

# Claroscuro 17 (2018)

Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Rosario – Argentina

E-mail: [claroscuro.cedcu@gmail.com](mailto:claroscuro.cedcu@gmail.com)

---

Título: “Pasajes del Ni UnaMenos”. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación.

Autor(es): Silvia Citro.

Fuente: *Claroscuro*, Año 17, Vol. 17 (Diciembre 2018), pp. 1-28.

Publicado por: [Portal de publicaciones científicas y técnicas \(PPCT\)](#) - [Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica \(CAYCIT\)](#) - [Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas \(CONICET\)](#)

---



Claroscuro cuenta con una licencia

Creative Commons de Atribución

No Comercial Compartir igual

ISSN 2314-0542 (en línea)

Más info:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>

Los autores retienen sus derechos de usar su trabajo para propósitos educacionales, públicos o privados.

**“Pasajes del Ni UnaMenos”  
Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de  
performance-investigación**

**Passage of “Ni una menos”.  
Methodological considerations on a collective essay on performance-  
research**

*Silvia Citro \**

**Resumen**

Este artículo analiza la metodología utilizada en un proceso de investigación-creación sobre las “Marchas del Ni Una Menos”. Nos centramos en la creatividad de muchas de las manifestantes, quienes a través de expresiones estéticas en sus propios cuerpos y en el espacio público, visibilizaron las distintas violencias contra las mujeres. A partir del registro fotográfico, audiovisual y etnográfico de las marchas, iniciamos una indagación y creación performática colaborativa. Así, experimentamos en nuestras propias corporalidades la dimensión simbólica involucrada en estas expresiones estético-políticas. Posteriormente, propusimos instalaciones multimediales participativas, para explorar colectivamente estas problemáticas. Este proceso es analizado como parte de las recientes metodologías interdisciplinarias de performance-investigación desarrolladas por nuestro Equipo, las cuales intentan aportar a una antropología de y desde los cuerpos, apelando al potencial poético-epistemológico-político de las corporalidades sensibles y en movimiento. Planteamos que estas metodologías permiten no solo el análisis de los regímenes de desigualdad social, sino también la emergencia de prácticas colectivas que potencien su transformación.

**Palabras clave**

corporalidad – violencias – mujeres - performances – instalaciones participativas

---

\* Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail:[scitro\\_ar@yahoo.com.ar](mailto:scitro_ar@yahoo.com.ar). Coordinadora del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, creado en 2004, en el marco del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires ([www.antropologiadelcuerpo.com](http://www.antropologiadelcuerpo.com)). La escritura de este artículo fue realizada por la coordinadora del Equipo, en base a un proceso colectivo de investigación desarrollado entre 2016 y, sobre todo 2017, en el que participaron la Lic. Cynthia Pinski, Dra. Adil Podhajcer, Lic. Tamia Rivero, Lic. Salvador Batalla, Prof. Carina do Brito, y durante el 2016, también la Dra. Patricia Aschieri.

CITRO, Silvia; PINSKI, Cynthia; PODHAJECER, Adil; RIVERO, Tamia; BATALLA, Salvador; DO BRITO, Carina (2018) “Pasajes del Ni UnaMenos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance- investigación”, <i>Claruscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural</i> 17: 1-28.
---

Recibido: 11/04/2018

Aceptado: 31/10/2018

### **Abstract**

This article analyzes the methodology used in a research-creation process about the "Marchas del Ni Una Menos" ("Demonstrations for Not One Woman Less"). We focused on the creativity of many of the participants, who through aesthetic expressions in their own bodies and public spaces, made visible the different violence against women. Starting from the photographic, audiovisual and ethnographic record of the marches, we began a performative inquiry and creation. In this way, we experimented and recreated in our own bodies the symbolic dimension involved in these aesthetic-political expressions. Later, we proposed multimedia and participatory installations, to explore collectively these topics. This process is analyzed as part of the recent interdisciplinary methodologies of performance-research developed by our team, which try to contribute to an anthropology of/from the bodies, by appealing to the poetic-epistemological-political potential of the sensitive and moving embodiments. We propose that these methodologies allow not only the analysis of social inequality regimes but also the generation of collective practices that strengthen their transformation.

### **Key words**

embodiment –violences – women - performance –participatory installations

### **Introducción**

Nuestra intención en este artículo es describir y analizar un proceso colectivo de investigación-creación, desarrollado entre 2016-2017 por integrantes del Equipo de Antropología del Cuerpo y la *Performance* de la Universidad de Buenos Aires, en colaboración con el Colectivo de Imágenes Ojo Dentado<sup>1</sup>, a partir de las “Marchas del Ni Una Menos” en la ciudad de Buenos Aires. La marcha del Ni una Menos del 3 de junio de 2015, fue la primera marcha auto-convocada contra la violencia de género que adquirió un carácter tan masivo, abriendo una nueva etapa de la historia de la lucha por los derechos de las mujeres en Argentina. Como han señalado algunas de las organizadoras, el rol de las redes sociales, como es el caso de Facebook, y de diversos medios de comunicación masivos, como diarios, televisión y radios, fue fundamental en lograr una amplia convocatoria, sumado al impacto que despertaron algunos feminicidios y hechos de

---

<sup>1</sup> Por el Ojo Dentado, en el proceso de investigación participó Salvador Batallay en el registro fotográfico de las marchas, también intervinieron Andrea Podestá y Sergio Ranzoni.

violencia que se perpetraron en esos días. Se calcula que en Buenos Aires la convocatoria alcanzó unas 300.000 personas, y en los años posteriores (2016 y 2017) se ha mantenido ese número, aunque en el último paro nacional del 8 de Marzo del 2018, se duplicó la cantidad de manifestantes. Según nos comentaba Vanina Escales, periodista y activista que participó en la organización, al principio se trataba de un movimiento local, pero el tema rápidamente se viralizó por las redes y tomó trascendencia nacional e internacional. Así, además de la adhesión inicial de numerosos grupos feministas, también comenzaron a sumarse diferentes figuras públicas, incluyendo jugadores de fútbol y otros deportistas, actores, músicos, periodistas, dirigentes políticos, así como ONGs, sindicatos y autoconvocadas/os.

Además de la masividad alcanzada por aquella primera marcha, una cuestión que captó nuestra atención y motivó nuestra indagación, fue la creatividad de muchas de las participantes, quienes recurrieron a diferentes lenguajes y modalidades estéticas para intervenir sus propios cuerpos y los espacios públicos por donde circulaba la marcha. Así, pudimos identificar: grafitis, expresiones plásticas (pancartas, banderas, globos, muñecos, máscaras), proyecciones visuales e instalaciones en edificios, pinturas corporales, vestimentas y diversos atuendos (pañuelos, pelucas, guantes) y diferentes intervenciones performáticas como ejecuciones musicales, actuaciones teatrales, danzas, mimo y estatuas vivientes, entre las principales. Muchas de estas expresiones fueron realizadas por grupos artísticos que se unieron al reclamo pero también por grupos de activistas feministas y de diferentes movimientos sociales y políticos o incluso por estudiantes o grupos de amigas/os (que no necesariamente venían de una militancia social o política), que coincidieron en la necesidad de recurrir a lenguajes estéticos para visibilizar sus reclamos. Es importante destacar que esta modalidad performática y visual que adquirieron las marchas del Ni Una Menos se vinculan con otras prácticas histórico-culturales que la antecedieron, globales y locales. Por un lado, podemos mencionar las prácticas del activismo feminista urbano norteamericano, que

especialmente desde fines los años 60, han recurrido a diversos actos performáticos para manifestar y hacer públicos sus reclamos, influyendo a movimientos feministas de otras regiones (Preciado, 2004). Por otro, es necesario señalar los modos en que se han ido articulando arte y política en las movilizaciones masivas por los derechos humanos, en distintas ciudades argentinas, especialmente en los últimos 30 años (Longoni 2010)

El proceso de investigación-creación que aquí analizaremos, forma parte de las indagaciones más amplias, en los campos de las ciencias sociales y humanas, las artes performáticas y visuales, que nuestro Equipo viene realizando desde 2004, y más precisamente, de lo que desde algunos años denominamos como “*performance-investigación*”. Es desde esta experiencia compartida, que hoy concebimos a la “*performance-investigación*” como estrategias metodológicas interdisciplinarias e interculturales que buscan “potenciar la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de la experiencia, a través de las palabras pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos, sonoridades e imágenes de los que son capaces nuestros cuerpos... en los campos de la investigación social, la creación artística, la docencia y la extensión” (Citro y Equipo 2016).

Por tanto, en la primera parte de este trabajo, describiremos el proceso de trabajo en torno al NiUnaMenos, y en la segunda, realizaremos algunas consideraciones más generales acerca de cómo entendemos hoy esta metodología de *performance-investigación*. Especialmente, nos interesa analizar cómo estas metodologías pueden contribuir a profundizar lo que hace varios años propusimos como una “antropología de y desde los cuerpos” (Citro 1998, 2010), apelando más decididamente al potencial poético-epistemológico-político de las corporalidades sensibles y en movimiento, con la intención no sólo de analizar críticamente los regímenes de desigualdad social, sino también de ensayar prácticas colectivas que potencien su transformación.

## **1. *El proceso de investigación-creación del Ni Una Menos***

### **1.1. Los cuerpos de las violencias, entre imágenes e intervenciones performáticas**

Una de las motivaciones iniciales de este trabajo, fue el relevamiento documental y artístico que había realizado el colectivo fotográfico Ojo Dentado sobre la primer Marcha del NiUnaMenos en Buenos Aires. A partir de conocer este material, y poder advertir con más detenimiento los usos del cuerpo y la *performance* involucrados en este evento, surgió el interés de iniciar un proceso de investigación-creación que acompañara las muestras fotográficas que el colectivo realizaría en diferentes espacios institucionales, durante 2016. Así, en una primera etapa, nos propusimos realizar una “intervención performática participativa” en los diferentes espacios en los que se fue exponiendo la muestra fotográfica, retomando elementos estéticos y discursos de las *performances* de las Marchas. En este proceso inicial, cada investigadora-performer se centró en alguna de las facetas de la violencia de género que más habían sido denunciadas en las marchas. Los tópicos elegidos fueron: la “explotación sexual” y la “trata de personas”; las “violaciones”, los “abusos sexuales” y las diversas formas de “acoso sexual”; las “violencias físicas y psicológicas”, especialmente en vínculos afectivos, que en muchos casos condujeron a feminicidios; y la demanda por el “derecho al aborto legal, seguro y gratuito”. A medida que profundizamos en este proceso, la documentación visual inicial del Ojo Dentado fue complementada con nuevos registros que surgieron del uso de metodologías etnográficas, como la observación participante y la participación observante en las sucesivas marchas, la autoetnografía y la realización de entrevistas a referentes de los grupos de activistas feministas así como a periodistas que impulsaron las marchas.

De esta primera etapa de investigación-creación performática, señalaremos cuatro estrategias metodológicas, que fueron luego retomadas y profundizadas. En primer lugar, nos interesó trabajar la relación entre estas *performances* socio-políticas, que apelaban a diversos lenguajes

estéticos, y nuestra posterior exploración performática de aquellos registros documentales. Por eso, inicialmente, describimos este proceso como “estrategias metodológicas metaperformáticas”, pues como grupo interdisciplinario de investigadoras/es-creadoras/es recurriamos a la experimentación performática artística (a través de movimientos corporales, objetos, vestuarios, recursos escenográficos y lumínicos, sonoridades y textos) para indagar en la dimensión simbólica de estas *performances* socio-políticas; y a partir de la selección de algunos de estos materiales, diseñábamos un programa de acciones para cada intervención. En las fotos que siguen, pueden verse cómo algunos objetos, atuendos y gestos de la Marcha fueron retomados en nuestra *performance*.



*Performances* en las marchas del Ni una Menos en Buenos Aires, el 15 de Junio de 2015:  
Foto Salvador Batalla



Intervención performática "Abuso y acoso sexual", en "Ni una Menos. De la Soledad a la Masa", en la Legislatura Porteña, 2016. Foto: Salvador Batalla, 2016



Performances en las marchas del Ni una Menos en Buenos Aires, el 15 de Junio de 2015:  
Foto Salvador Batalla



Intervención performática "Violencia en las relaciones afectivas", en "Ni una Menos. De la Soledad a la Masa", en la Legislatura Porteña, 2016, Foto: Salvador Batalla



Intervenciones visuales en las marchas del Ni una Menos en Buenos Aires, el 15 de Junio de 2015: Foto Salvador Batalla



Intervención performática “Explotación sexual y trata”, en “Ni una Menos. De la Soledad a la Masa”, Centro Cultural Paco Urondo, 2017, Foto: Salvador Batalla

Una segunda cuestión que nos interesa destacar, es que al comenzar a indagar en estas diferentes violencias desde el propio cuerpo, cada una de las investigadoras-creadoras empezó a rememorar episodios de violencia de género vividos en el pasado, los cuales habían permanecido más o menos invisibilizados antes de realizar el trabajo. Asimismo, fuimos desarrollando una mayor sensibilidad hacia formas de desigualdad y/o violencia que vivíamos en el presente. De esta manera, la exploración creativa desde la propia sensibilidad y el movimiento, contribuyó a activar memorias soterradas de la propia biografía, así como a deconstruir naturalizaciones

sedimentadas por los habitus, propiciando lo que Rodríguez (2009) denominó una “reflexividad corporizada”.

Un tercer elemento que queremos señalar, es que elegimos plantear este trabajo como una “intervención performática”, en tanto se iría modificando parcialmente, según los rasgos propios de cada contexto en que se presentaba. Es decir, para nosotras/os, un rasgo característico de la intervención es que el “programa” de actos performáticos opera a la manera de una estructura abierta y dinámica, la cual adquiere su forma final en cada ejecución, en especial en lo que refiere a: la utilización de cada espacio en particular con los objetos y materialidades que involucra; la secuencia temporal de los actos; y la relación intersubjetiva entre los diferentes participantes, y entre éstos y el público. Así, los movimientos, sonoridades y discursos se iban modificando. Por ejemplo, el trabajo inicial fue diseñado para un espacio público institucional de grandes dimensiones, como es el Hall del Palacio de la Legislatura Porteña, cuya monumental arquitectura se inspira en el neoclasicismo francés del siglo XVIII; esto nos llevó a explorar, sobre todo en el inicio de la *performance*, la doble altura con los balcones y estatuaria neoclásica, las escaleras y los diseños en mármol del piso. En contraste, el trabajo realizado en Tierra Violeta, un pequeño Centro Cultural autogestivo que fue pionero en las reivindicaciones feministas, adquirió desde el inicio un carácter más íntimo, que propició un mayor acercamiento con el público.

Un cuarto rasgo, fuertemente vinculado al anterior, refiere al carácter “participativo” de la *performance*, en tanto buscamos propiciar la intervención del público de diversos modos. Por ejemplo, cada performer portaba en su cuerpo diferentes textos documentales (como frases enunciadas en las Marchas o distintas informaciones sobre las violencias de género), y a medida que nos desplazábamos entre el público, cada una entregaba estos textos o invitaba a que los tomaran de su cuerpo. En la presentación en Tierra Violeta, sumamos también al inicio de la *performance*, la entrega al público de objetos en miniatura representativos de las diferentes violencias de género, acompañados de frases de denuncia y

resistencia a esas violencias. De este modo, intentamos retomar y resignificar la “*ch'allade las Alasitas*”: una tradición festivo-ritual andina del *ayni* (reciprocidad), en la que se ofrecen objetos en miniaturas al Ekeko para propiciar que los buenos augurios se “vuelvan realidad”. Esta práctica había sido sugerida por Adil Podhajcer, quien ha investigado esta y otras prácticas culturales del mundo andino. Intentando profundizar esta participación así como la apelación a estéticas rituales indígenas, para la última presentación del 2016, en el marco de las *III Jornadas de performance-investigación*, en el Centro Cultural Paco Urondo de la Fac. de Filosofía y Letras de la UBA, diseñamos un nuevo final para la *performance*. Invitamos al público a participar de una gran ronda, en torno a una de las performers, Tamia Rivero, quien entonaba una copla que creó a partir del impacto que nos causó un feminicidio que aconteció un mes antes, el de Lucía Pérez<sup>2</sup>. El canto-ronda fue acompañado de algunos gestos rituales como el sahumar palo santo y *k'oa*, plantas medicinales con las que se *ch'allaron* algunas ofrendas, pertenecientes también a tradiciones indígenas andinas de sanación, los cuales fueron realizados por Adil Podhajcer. Entre estas ofrendas, incluimos fragmentos de huesos, intentando simbolizar parte de los cuerpos de aquellas mujeres ausentes<sup>3</sup>.

Estas últimas elecciones nos llevaron a cuestionarnos sobre la posibilidad de que otras estéticas, ligadas a ritualidades indígenas latinoamericanas, pudieran ser profundizadas. Así, por ejemplo, comenzamos a sospechar y problematizar sobre las posibles huellas de los procesos hegemónicos de la colonialidad-modernidad, tanto en nuestras formaciones artísticas y académicas como en estas creaciones performáticas. Por ejemplo, un elemento que notamos de nuestro proceso, es que cómo varias de nosotras habíamos sido formadas en la danza Butoh, una práctica de origen japonés que también retoma algunas influencias de la danza expresionista alemana, muchas de nuestras primeras *performances* estaban influidas por esa estética. Si bien varias de nosotras

---

<sup>2</sup> Lucía fue una joven de 16 años de la ciudad de Mar del Plata, que fue violada y asesinada, con modalidades de violencia de las que no teníamos memoria hasta entonces en Argentina.

<sup>3</sup>Una versión en video de este trabajo, puede verse en <https://vimeo.com/203644512>

habíamos investigado también *performances* de origen indígena latinoamericano, estas terminaron aflorando solo varios meses después<sup>4</sup>. Estas reflexiones nos llevaron a intentar promover, en nuestros siguientes trabajos, una actitud reflexiva decolonial así como una activa interculturalidad crítica, que retomara estas otras estéticas y ritualidades soterradas.

### **1.2. Las instalaciones multimediales participativas**

En la segunda etapa de trabajo, que transcurrió durante 2017, profundizamos el carácter participativo así como la dimensión estético-ritual, retrabajando y ampliando cada una de las *performances* desde esta perspectiva intercultural crítica<sup>5</sup>. Así, uno de los principales cambios, fue que involucramos activamente a los “espectadores” desde el inicio y, hacia el final, les proponíamos una experiencia de taller, para experimentar desde sus propios cuerpos sensibles y en movimiento. Con esta modalidad, el trabajo fue presentado en la Bienal de *Performance* de Buenos Aires-BP17, y posteriormente en otros dos congresos académicos, a los que nuestro Equipo fue invitado a participar<sup>6</sup>. A continuación, describiremos brevemente esta modalidad participativa:

1) Al inicio, una de las *performers* entregaba a cada participante la pregunta ¿Cuándo fue la última vez que viviste una experiencia de violencia de género? Posteriormente, otros colaboradores escribían en la piel el nombre de una persona, de la cuales pedíamos que buscaran su historia-testimonio individual, escrito en el dorso de las

---

<sup>4</sup> En un trabajo anterior (Citro, Aschieri, Mennelli y Equipo 2011), analizamos el notable crecimiento que vienen teniendo las prácticas performáticas de origen asiático en las últimas décadas, especialmente en ciudades como Buenos Aires y Rosario, mientras que las *performances* de orígenes indígenas han sido muy minoritarias. El artículo analiza cómo esta desigual distribución se asocia a las diferentes percepciones y valoraciones estéticas que han tenido en el proceso colonial, lo que históricamente se han construido como prácticas “orientales”, “afro” e “indígenas”.

<sup>5</sup> Una versión en video de este trabajo, puede verse en <https://vimeo.com/255673236>

<sup>6</sup> En las V Jornadas Internacionales de Hermenéutica: En torno de una hermenéutica del sur: del cuerpo del texto a la textualidad de lo social, Fac. de Ciencias Sociales, UBA, 8/07/17; y las Primeras Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la Literatura y las Artes Visuales, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 4/08/17.

imágenes fotográficas tomadas en las Marchas del Ni Una Menos. Los testimonios pertenecían a mujeres que habían padecido algunas de los cuatro tipos de violencias de género con las que trabajamos, y eran contextualizados con diversas informaciones, como estadísticas referidas a esa violencia y/o legislaciones vigentes, en un intento de combinar datos cuantitativos, con narraciones de experiencias vividas. Mientras las personas recorrían las fotos-testimonios-datos, desplegadas junto a cada instalación, en una pared se proyectaban videos de las marchas del Ni Una Menos.

2) Luego de este momento inicial, se sucedían las cuatro *performances* sobre las violencias de género, y una vez concluidas, invitábamos a lxs participantes a que dejaran su imagen-testimonio en cada una de las *performances*, con las que consideraban que se vinculaban.

Posteriormente, invitábamos a participar del taller, a través de las siguientes propuestas:

3) En relación a la pregunta inicial que habían recibido, se les proponía recordar alguna situación en la que hayan vivido una experiencia de violencia, ligada a sus posiciones sexo-genéricas, reconstruyendo en sus memorias las sensaciones, afectos, ideas, valoraciones personales y sociales vinculadas a esa experiencia, y escribiendo algunas palabras sobre estas diferentes dimensiones de la experiencia. Intentábamos promover así, un proceso reflexivo autogenealógico, similar al producido en nosotras como investigadoras-creadoras.

4) Luego invitábamos a lxs participantes a recorrer las *performance*-instalaciones, y a elegir un objeto, palabra-sonido, o gesto-movimiento, que remita a esa experiencia de violencia.

5) Cada participante realizaba una exploración sensible y performática con el objeto o motivo elegido y construía una breve secuencia performática propia, que luego era puesta en diálogo con la de un compañero.

6) Se invitaba a cada participante a describir sintéticamente su experiencia durante el diálogo performático, con expresiones lingüísticas

y/o grafoplásticas, teniendo en cuenta nuevamente las sensaciones, afectos, ideas y valoraciones personales y/o sociales.

7) Las reflexiones y objetos eran llevados a cada instalación, y así se formaban los grupos que trabajarían sobre cada violencia. Se proponía que cada grupo realizara un montaje colectivo en donde se sintetizaron tanto las experiencias de violencia vividas como su posible transformación.

8) Finalmente, proponíamos confluír en una ronda, tomados de nuestras manos y espaldas, retomando una forma coreográfica propia de los pueblos originarios del Chaco argentino, que había sido investigada por Silvia Citro. Desde esta modalidad en movimiento, intercambiamos reflexiones sobre el proceso vivido.

A partir de esta última versión de la *performance*, se produjeron diversas transformaciones en nuestras estrategias metodológicas, que a continuación sintetizamos.

La profundización del proceso de investigación nos llevó a precisar las cualidades complementarias de la investigación socio-antropológica y la artística. Como ya vimos, la primera se inició con el registro documental (fotográfico y audiovisual), se amplió luego con la etnografía de las Marchas y la realización de entrevistas, y continuó con las búsquedas bibliográficas y también en diferentes medios, sobre todo virtuales (las denominadas *netnografías*) sobre las violencias de género y los reclamos de diversos grupos activistas. Desde las metodologías socio-antropológicas, resultaba crucial poder mapear los diversos atravesamientos de clase, étnico- raciales, regionales y de grupos de edad (entre los principales) que operan en los ejercicios de estas violencias de género, así como las diferentes posiciones dentro del activismo político feminista y las argumentaciones que las sostienen. En relación con la investigación artística, lo que en un inicio se concibió como estrategias *metaperformáticas* se fue ampliando, al incorporar con más fuerza la indagación de objetos vinculados a cada violencia. Asimismo, como ya mencionamos, también fue clave en todo este proceso la emergencia de memorias personales sobre experiencias de violencias de género, que hasta ese entonces habían permanecido

invisibilizadas. La combinación de estas modalidades investigativas dio como resultado la construcción de lo que denominamos “archivos multimediales”, constituidos por imágenes visuales y audiovisuales, discursos sociales y científicos, memorias personales, gestos-actos performativos, objetos, espacios, olores, gustos y sonoridades. A través de la improvisación y el diálogo indagamos en esos archivos multimediales y seleccionamos los materiales que conformaron la obra.

El resultado de este proceso más amplio, ya no fue solamente una “intervención performática” que acompañaba una muestra de fotos, sino “instalaciones multimediales participativas”, que apelaban con igual fuerza a los gestos-movimientos corporales, las imágenes, sonoridades, textualidades y objetos<sup>7</sup>, con el desafío de producir una síntesis poético-reflexiva multisensorial, que incorporaba “citas” de ese archivo multimedial.

Esta modalidad de instalación también nos permitió lograr una mayor integración entre los diferentes lenguajes estéticos y registros documentales, y fue un facilitador para propiciar la participación del público. En este sentido, cabe destacar que los objetos de cada instalación tuvieron un gran poder evocativo para estimular la reflexión y la creación. Por un lado, porque los objetos, al igual que las sonoridades y corporalidades, operan a la manera de “signos indexicales”, que permiten re-conectar al sujeto con otras experiencias vividas, en las que estuvieron presentes (Turino 1999), generando intensas afectaciones “sensorio-emotivas” (Citro 2009). Pero además, porque esta eficacia simbólica y performativa se ve acrecentada, cuando el objeto estético no sólo es desplegado para su contemplación, sino que puede ser utilizado creativamente bajo nuevas formas y contextos, propiciando el ejercicio imaginativo-reflexivo y potenciando las posibilidades micropolíticas de transformación.

---

<sup>7</sup> De ahí la opción por introducir el término “instalación”, que alude más claramente a la tradición de cruce entre las artes plásticas y visuales y las performáticas.

Por otra parte, y como ya adelantamos, cabe destacar que este carácter participativo fue reforzado en toda la propuesta. Ya desde el inicio, las/los espectadoras/es se convertían, al menos momentáneamente, también en investigadoras/es, al ser interpelados por una similar pregunta de investigación, sobre las experiencias vividas individual y socialmente, en torno a las violencias de género. Además, eran invitados a indagar en el archivo fotográfico y audiovisual, así como en los testimonios de las personas que padecieron violencias. Luego de esta indagación reflexiva en las propias memorias así como en documentos textuales y visuales, eran invitados a convertirse también en creadores, pues podían intervenir, deconstruir y reconstruir las instalaciones. Así, estos movimientos de desplazamientos, descontextualización-recontextualización y/o condensación de objetos, gestos, sonoridades significativas, pueden propiciar cambios en los “puntos de vista” habituales, y promover una apertura reflexiva; por ejemplo, para identificar-visualizar-repensar violencias o relaciones de poder silenciadas-ocultas-naturalizadas. Finalmente, como vimos, cada participante era invitada/o a formar grupos de afinidades, para elaborar colectivamente sus propios “ensayos performáticos de transformación micropolítica”. En suma, eran invitadas/os a reflexionar pero también a ensayar, desde sus propios cuerpos sensibles y en movimiento en el contexto de estas instalaciones, cómo podrían transformar, reparar o incluso tal vez sanar, aquellas experiencias de violencia que nos atraviesan.

Para concluir, queremos citar algunos de los testimonios posteriores a los talleres, que reflexionaron sobre esta posibilidad de transformación a partir de la experiencia de articulación entre el cuerpo, la palabra y los objetos, tal es el caso de esta joven psicóloga:

“Me emociona encontrar este espacio en donde no esté por un lado lo académico y por fuera del cuerpo. Y por otro lado desde lo que vivencié fue muy fuerte el romper el rol del espectador (...) Desde el principio me pareció muy bien llevado todo, muy bien planteada la historia; desde tener algo para leer, tener algo para reflexionar, manipular un objeto y después el hecho de

tener que ponerle el cuerpo, como que fue fluyendo todo. Creo que esto, la violencia, esto que ya habían dicho ya: “que las palabras no alcanzan” y que todo lo que nos sucede nos toca el cuerpo y nosotros podemos tratar de traducirlo y es importantísimo sistematizar en palabras porque es el universo para poder compartirlo en algo que perdure. Es como que desde el arte veo que se generan muchos cambios y trabajos que están riquísimos y que está bueno poder compartirlos y decir bueno, armamos un libro y que se difunda también en lo académico... Y a la vez al revés, que lo académico no tiene por qué ser sentarse y escuchar... y que en eso también hay que ponerle el cuerpo.”

Asimismo, otro participante varón, docente y psicólogo social, nos comentaba cómo la experiencia en el taller lo llevó a reflexionar críticamente sobre aspectos de su biografía y de sus experiencias intersubjetivas:

“Tengo que decir que me identifico como hombre y es todo un tema, me hace recordar en el momento de formación que transitaba lugares donde no había hombres casi en la expresión corporal y después laburé muchos años en el nivel inicial donde no había nunca un hombre en un jardín de infantes... Y es interesante y lo hablábamos con las compañeras de grupo con las que pensamos la *performance*, la articulación que hay entre la propuesta que ustedes hicieron, la posibilidad de ponerle el cuerpo, los límites que uno tiene incluso cuando uno trabaja con el cuerpo, hasta dónde lo pone, el diálogo con el otro, la potencia. Así es que en un punto me llevo un montón de preguntas y reflexiones. Me parece muy generoso el dispositivo que armaron, el guión, el montaje. Me quedo con muchas preguntas, ya que en Filo hay un grupo que piense todo esto, también es todo un descubrimiento para mi...”

Finalmente, un grupo de estudiantes de la Carrera de Especialización en Pedagogías de la Igualdad (Fac. de Filosofía y Letras de la UBA), que participó del taller, nos comentó sus reflexiones en torno a la *performance* como vehículo para una práctica de enseñanza transformadora:

“Volviendo a mi querido Spinoza puedo decir que `nadie sabe lo que puede un cuerpo’, pero de lo que sí estoy segura es de que desde y con el cuerpo el conocimiento se transforma, toma forma y se vuelve carne. La experiencia me resultó muy gratificante y potenciadora. Me hace pensar en cómo generar instancias pedagógicas en las que podamos articular este tipo de experiencias con los contenidos que queramos trabajar; porque sé que cuando aprendemos desde nuestro ser integrado y no dividido, cuando el conocimiento está atravesado por la emoción, los sentimientos, la empatía, se vuelve vida, carne y así la enseñanza se vuelve una práctica transformadora.”

## **2. Hacia la *performance-investigación***

A partir de estas y otras experiencias prácticas, comenzamos a sistematizar y definir algunos aspectos de metodologías que hoy denominamos “*performance-investigación*”, y de la cual el proceso analizado, sería un caso particular. Como puede apreciarse, los modos en que hemos ido ensayando estas metodologías son fundamentalmente interdisciplinarios, pues en nuestro caso, apelan a los cruces, trasposiciones y retroalimentaciones entre: la investigación socio-antropológica, la filosofía y el psicoanálisis, la experimentación creativa desde la *performance* y las artes audiovisuales, las pedagogías críticas y decoloniales, las prácticas feministas y *queer-cuir*, el chamanismo y las ritualidades amerindias, entre las principales influencias. En un sentido similar, la apelación a una perspectiva intercultural, implica permitirnos ir más allá de los límites de nuestra epistemes y estéticas (pos)modernas occidentales, para indagar y experimentar, por ejemplo, con la incorporación de prácticas de saber-hacer, mitos, rituales y estéticas provenientes de los pueblos originarios, afrodescendientes, asiáticas y de las prácticas populares híbridas o mestizas, rurales y urbanas. Ahora bien, a pesar de la multiplicidad de teorías y prácticas que nos han formado, esta diversidad no implica una simple yuxtaposición o montaje de metodologías y técnicas, amparada en un relativismo posmoderno multicultural -aunque

reconocemos sí que éste es un peligro siempre latente; por el contrario, esta multiplicidad intenta convertirse en:

“Una apuesta de apertura epistemológica-estética-política, por un mayor pluralismo metodológico en las ciencias sociales y las artes, que nos permita explorar nuevos modos de indagar, encarnadamente y con los/as otros/as, en aquellas problemáticas socioculturales que nos atraviesan, y también, ensayar colectivamente algunas posibilidades de transformarlas. Pero para ello, cada incorporación y cruce entre teorías y prácticas exige primero una cuidadosa contextualización previa y análisis crítico, así como un posterior ejercicio creativo de trasposición, en el que esa práctica es readaptada y combinada con otras, según los fines y el contexto situacional y sociocultural en el que se realiza cada investigación, creación y/o proceso pedagógico. De ahí que no se trate tanto de técnicas prefijadas, sino de estrategias metodológicas que requieren ser especialmente diseñadas y readaptadas (Citro y Equipo 2016).

Otra cuestión que queremos destacar, es que a medida que fuimos trabajando desde estas modalidades interdisciplinarias e interculturales, comenzamos a comprenderlas como intentos de crear “líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2004) o transitorias desestabilizaciones de las dicotomías *ontológicas-epistemológicas-políticas* propias del complejo y persistente entramado genealógico de la “modernidad-colonialidad” (Dussel 2000, Lander 2000, Mignolo 2003), que opuso: cultura/naturaleza, humano/no humano, razón/cuerpo, civilizado/primitivo, hombre/mujer, teoría/práctica, ciencia/arte, entre otros. A continuación, sintetizamos tres rasgos de estas estrategias metodológicas que intentan desestabilizar parte de estas matrices, para promover un conocimiento y una micropolítica transformadora, de y desde nuestras corporalidades sensibles y en movimiento.

## **2.1 La opción por la instalación performática... para desestabilizar la hegemonía logocéntrica de la textualidad<sup>8</sup>**

Este y otros procesos similares que encaramos con nuestro Equipo, no implicaron un proceso en el que se priorizaba la “traducción” o “transposición” de un texto, idea o concepto socio-antropológico, a una creación performática, sino que intentamos diferenciarnos del modelo proveniente de la tradición teatral más clásica, centrada en la representación, es decir, en la puesta en escena de un texto previamente escrito. Lo que aquí nos propusimos es más bien un proceso de libre asociación entre la experimentación performático-visual con corporalidades-objetos-espacios-sonoridades y un conjunto de núcleos significativos, que emergieron de una documentación e investigación socio-antropológica. Con el término “núcleo significativo” no aludimos entonces necesariamente a un “texto” previamente seleccionado, sino más bien a un conjunto de “experiencias vividas” durante un proceso de documentación e investigación, las cuales dejaron su huella o resonancia en el/la investigador/a; por tanto, estos núcleos no están compuestas exclusivamente por palabras (discursos sociales, fragmentos de entrevistas, conceptos teóricos) sino también por imágenes, objetos, gestos, sonoridades, sensaciones y afectos. Como ha destacado Roa (2015), muchas de estas experiencias sensoriales y afectivas, por su carácter pre-objetivo o pre-reflexivo (en términos fenomenológicos), suelen permanecer latentes durante el proceso de una investigación socio-antropológica e incluso también en su posterior escritura; sin embargo, es justamente a partir de la indagación con otros lenguajes estéticos (teatrales, dancísticos, performáticos, visuales, plásticos, sonoros) que estas otras experiencias y conocimientos pueden hacerse manifiestos, y ser objetivados mediante una nueva creación. En suma, en este proceso, intentamos que las experimentaciones performáticas-visuales-sonoras y los núcleos

---

<sup>8</sup> Una versión preliminar de estas tres dimensiones fueron propuestas en un trabajo previo (Cítro, en prensa).

significativos, inicialmente se vinculen en un juego dinámico de asociaciones libres: interacciones, fricciones y retroalimentaciones, el cual luego es sintetizado en un montaje o programa de actividades, que genera un nuevo material significativo. Cabe recordar que la *performance*, en sus distintas vertientes artísticas, suele caracterizarse como un "arte vivo" que recurre al interjuego y la simultaneidad de distintas expresiones (corporales, visuales, objetuales, sonoras), rescatando la dimensión del acontecimiento, del "aquí y ahora" de la presencia corporal, y dando lugar a la improvisación, el juego, el azar y la indeterminación (Schechner 2000). Es entonces esta dimensión azarosa y de libre asociación, la que este tipo de procesos de *performance*-investigación se propone incorporar, para combinarlos con los métodos tradicionales de la etnografía. Cabe agregar que estas experimentaciones se encuentran en continuidad con experiencias que Victor Turner y Richard Schechner iniciaron en los '80, cuando comenzaron a experimentar con transformar los fragmentos más interesantes de las etnografías en guiones teatrales, actuarlos y regresar a las etnografías con "el entendimiento que viene desde "meterse en la piel" de los miembros de otras culturas" (Turner 1982:90). Así, hoy proponemos ampliar estas exploraciones a diversos lenguajes estéticos así como profundizar en sus dimensiones epistémicas, metodológicas y políticas.

## **2.2 La circulación por los roles y lenguajes... para desestabilizar las fijaciones del saber-poder**

Una segunda cuestión que quisiéramos destacar refiere al modo de trabajo, que ha sido fundamentalmente colectivo, dialógico y colaborativo. Intentamos aquí una práctica en la que ningún lenguaje o rol se impusiera sobre el otro; es decir, así como no había un texto previo a representar, tampoco había un único director que decidiera sobre los modos en que debía componerse cada escena y montarse las secuencias. Si bien es evidente que en todo grupo interdisciplinario cada integrante suele poseer sus propias experiencias y experticias, de lo que se trata es de no fijar de antemano el proceso de investigación-creación a esos roles y experiencias

previas, sino de que estos puedan circular con mayor libertad y retroalimentarse entre sí. Lo mismo sucede con el rol-tiempo de coordinación, como el momento en que el grupo (o una parte del mismo) retoma, revé lo ya explorado, y decide seleccionar algunos elementos y descartar otros, y comenzar así a combinarlos, ensayando distintas tramas significantes.

Cabe recordar que especialmente desde la década del 60, diferentes grupos vinculados a las vanguardias artísticas y la crítica marxista, reflexionaron sobre el potencial político de la creación colectiva<sup>9</sup>. En nuestro caso, esta modalidad también abreva en una crítica más amplia a los dispositivos de la colonialidad-modernidad, centrados en el individuo y en la fijación jerárquica de las identidades y roles. Por tanto, nos interesa indagar en la potencia creativa de lo dialógico: cómo los encuentros con los/as otro/as permiten avizorar otros horizontes posibles, diferentes al propio, impulsando el ejercicio de contrastarlos, recontextualizarlos, modificarlos, resignificarlos, para llegar así a fusionarlos en un nuevo emergente<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Un ejemplo es el del Living Theatre, que describía así este tipo de procesos: “Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatte el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, helechos de poesía, tosquedad, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo” (Beck 1974: 102).

<sup>10</sup> Retomamos aquí elementos de la noción de “círculo hermenéutico” de Dilthey y Gadamer (1992), basado en el “diálogo vivo”, para repensar los procesos de investigación-creación colectivos.

### **2.3 Los rituales performáticos... para desestabilizar los disciplinamientos y generar micropolíticas transformadoras**

Como vimos, estas experiencias proponen un espacio-tiempo de talleres o breves interpelaciones prácticas para el público participante. De este modo, intentamos trascender la jerárquica distancia entre el espectáculo, brindado sólo por los/as creadores/as, y la apreciación, circunscripta al auditorio-espectador; distancia que a su vez es correlativa a la que experimentan docentes y estudiantes, en un ámbito pedagógico universitario tradicional; o expositores y auditorios, en un congreso académico tradicional. Es necesario advertir que las limitaciones corporales y de la agencia-poder para los que quedan del lado más dócil y pasivo de la recepción, son otra de las herencias de la compleja matriz ontológica-epistémica-política de la modernidad-colonialidad. Si bien obviamente las preguntas y debates “devuelven” la agencia al espectador, nos pareció necesario ir más allá de la palabra e incorporar al cuerpo sensible y en movimiento. Así, comenzamos a vislumbrar estos procesos de *performance*-investigación como una espiral que se iniciaba con una indagación socio-antropológica en la praxis social, para pasar luego a la indagación artística performática, y retornar finalmente a una nueva praxis social y estética, a través de estos talleres performáticos participativos. Estas experiencias de “investigación-creación-taller” se fueron convirtiendo en una especie de “ritual performático” híbrido, que retomando los términos de Boal (1989), intenta convocar activamente a los/as “espectadores” a reflexionar y ensayar micropolíticas transformadoras o reparadoras<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Cabe recordar que estas modalidades participativas, también fueron ensayadas por otros grupos teatrales y performáticos, aunque con diferentes modalidades. Por ejemplo, en las experimentaciones del Teatro Laboratorio de Grotowski, en su fase “parateatral” (Schechner 2000), en las que los espectadores de una obra eran invitados a continuar un trabajo de indagación y experimentación con el grupo. Asimismo, por el Living Theatre, que en sus manifiestos propiciaba la “Participación Abierta: Romper las barreras”, la “Unificación: Creación Colectiva”, la “Creación Espontánea: Improvisación: Libertad” (Beck 1974: 86-87). Previamente, también el movimiento Fluxus, entre otros cuestionamientos, pretendía

De este modo, cuestionamos también el carácter exclusivamente contemplativo de la obra de arte, propio de la modernidad-colonialidad, pero sin negar tampoco el importante rol que el distanciamiento crítico ha tenido en ese arte. Lo que se busca producir aquí, es más bien un juego dialéctico de distanciamientos crítico-reflexivos y acercamientos-afectaciones corporales: de apreciación estético-reflexiva y participación colectiva; de arte, ciencia y ritual. Como sostuvimos en otro trabajo (Citro 2001), “las inscripciones sensorio emotivas” y “la mimesis colectiva”, en tanto poderosos medios para construir la “eficacia” de la “*performance* ritual”, no serían puestos aquí al servicio de la legitimación de lo ya instituido o de la reproducción social (como muchas veces sucede en los rituales del poder), sino de una reflexividad crítica que nos permita “imaginar” pero también “encarnar” -aunque más no sea en el espacio-tiempo acotado del taller post-*performance*-, otra existencia posible<sup>12</sup>.

### ***Reflexiones Finales***

*“Una filosofía que no utiliza su cuerpo como plataforma activa de transformación vital es una tarea vacía. Las ideas no bastan. El arte no basta. El estilo no basta. La buena intención no basta. (...) Es necesario desarrollar micropolíticas del género, del sexo y la sexualidad, basadas en prácticas de autoexperimentación (más que de representación) intencionales que se definan por su capacidad de rechazar y resistir a la norma, de crear nuevos planos de acción y subjetivación. (...) Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de*

---

“demostrar la autosuficiencia del público... que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo...” (Maciunas 1965).

<sup>12</sup>Lo que nos interesa destacar aquí, es que muchos rituales involucran lenguajes estéticos que operan metafóricamente y metonímicamente sobre los diversos lazos que vinculan a la persona con un mundo más amplio, generando además intensas inscripciones sensorio-emotivas colectivas (Citro 2009); por tanto, poseen una peculiar eficacia (simbólica y performativa), para legitimar o transformar esos lazos. Es justamente este último potencial transformador de las estéticas rituales, el que hoy nos interesa explorar en la *performance*-investigación, desde una perspectiva crítica y decolonial.

*nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política.”*

*Paul B. Preciado (2008: 251-252, 255, 259)*

*El teatro del oprimido es un "ensayo de la revolución (...) el espectador... ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real”*

*Augusto Boal (1989:17, 25).*

Consideramos que las transformaciones performativas que Preciado plantea para la filosofía, y en especial para aquella que se ocupa de las políticas del género y la sexualidad, puede aplicarse también para nuestra práctica antropológica y para la problemática de las múltiples posiciones identitarias, sexo genéricas, pero también étnico-raciales y de clase. Así, coincidimos en la necesidad y en la urgencia de construir prácticas que no sólo estudien críticamente las normalizaciones, los disciplinamientos y las violencias que atraviesan los procesos de subjetivación, sino que también sean una oportunidad para experimentar y ensayar creativamente, desde nuestros propios cuerpos sensibles y en movimiento, otros modos posibles de subjetivación. Por eso también nuestra referencia a Boal, pues cualquier revolución o transformación no es algo que se pergeñe sólo en nuestras reflexiones mentales y escrituras, sino que además tiene que ensayarse, requiere de entrenamientos prácticos para la acción. Justamente, uno de los corolarios que puede desprenderse de las teorías de la performatividad (Butler 2002, entre otros), es que este tipo de ensayos performáticos creativos, que “juegan” a transformar nuestras performatividades sociales disciplinantes u opresoras, sólo podrán ser “eficaces” en la vida social, si se reiteran durante un lapso considerable de tiempo y se replican en diferentes ámbitos e instituciones.

En suma, como puede apreciarse, el proceso de investigación-creación en torno a las violencias de género en las marchas del Ni Una Menos, nos fue llevando a cuestionar de manera más amplia y radical, nuestra actividad académica, como investigadoras y docentes. Fruto de estos procesos, las modalidades de *performance*-investigación se fueron

convirtiendo para nosotros, en un horizonte de deseo y reflexión crítica que orienta nuestros ensayos prácticos para intentar desestabilizar la micropolítica de aquellas persistentes matrices de la modernidad-colonialidad-heteronormatividad. En sucesivos trabajos escritos, hemos intentado sintetizar los principales lineamientos de este horizonte reflexivo-práctico, que provisoriamente denominamos decolonial, comparándolo con las prácticas hegemónicas de la modernidad-colonialidad. Para ello, fuimos construyendo este cuadro comparativo, que viene reescribiéndose y transformándose en este camino de indagación colectiva. Para finalizar, les dejamos entonces la última y como siempre provisoria versión sobre este horizonte epistemológico, metodológico y político, hoy compartido por nuestro grupo.

<b>PRACTICAS HEGEMÓNICAS de la modernidad-colonialidad</b>	<b>PERFORMANCE-INVESTIGACIÓN en un horizonte decolonial</b>
Predominio de las epistemes y pedagogías del “ <b>mundo occidental</b> ”.	<b>Interculturalidad crítica:</b> diálogo con modos de saber-hacer de diversas regiones y orígenes culturales (indígenas, afroamericanos, asiáticos, mestizos).
<b>Especialización</b> de los modos de saber-hacer y <b>jerarquización</b> de las relaciones de “saber-poder”.	<b>Interdisciplinariedad y apertura al intercambio con saberes no académicos y/o subalternizados.</b>
Énfasis en la investigación, creación y aprendizaje <b>individual</b> .	Investigación, creación y aprendizaje <b>intersubjetivo y colectivo, con momentos de repliegue reflexivo individual.</b>

<p>-Énfasis en la <b>transmisión</b> de contenidos y la reflexión <b>intelectual</b>.</p>	<p>- Transmisión y reflexión intelectual, pero también <b>procesos prácticos performativos</b> que creen y ensayen transformaciones micropolíticas.</p>
<p><b>Logocentrismo de la razón-palabra y lenguajes analíticos conceptuales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Neutralidad afectiva</li> <li>- Uso preferencial de la vista y el oído</li> <li>- “Perspectiva” que resalta la importancia de la observación, la escucha y la distancia como fuentes de “objetividad”.</li> </ul>	<p><b>Performances, lenguaje analíticos y poéticos (estéticos, míticos y rituales)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversidad de afectaciones</li> <li>- Diversidad de modos perceptivos</li> <li>- Movimientos entre la distancia analítica y el acercamiento participativo.</li> </ul>
<p><b>Micropolíticas del disciplinamiento y la normalización:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jerarquías institucionales prefijadas: (investigador-investigado, docente-alumno, conferencista-auditorio; director-actor-público).</li> <li>- Sujeción–fijación de las “identidades” sexo-genéricas, étnico-raciales, de clase, profesionales, etc.</li> <li>- Organización los procesos (especialmente los pedagógicos) en esquemas evolutivos prefijados, de complejidad creciente, con control de los tiempos y fijación de pruebas.</li> <li>- Recorridos prefijados en espacios cerrados, con división funcional-jerárquica en zonas y disposiciones rectilíneas que facilitan el ejercicio del poder.</li> </ul>	<p><b>Micropolíticas de las prácticas de libertad y la vincularidad:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Propiciar la horizontalidad y la reciprocidad entre las diversas posiciones institucionales.</li> <li>- Circulación por distintas “posiciones identitarias” para generar empatías y reciprocidades de los puntos de vista.</li> <li>- Imitación práctica, modos analógicos y juego simbólico como parte de procesos reflexivo-creativos que instauran su propia temporalidad colectiva.</li> <li>- Exploración de espacios abiertos (conexiones con el entorno), generación de espacios institucionales multifuncionales, disposiciones circulares que promueven la vincularidad.</li> </ul>

**Bibliografía**

- BECK, Julián(1974) *El Living Theatre*. Madrid: Ediciones Fundamentos.
- BOAL, Augusto (1989) *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- CITRO, Silvia (1998) "La multiplicidad de la práctica etnográfica: Reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*18: 91-107.
- CITRO, Silvia (2001) "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro", en: MATOSO, Elina (Comp.) *Imagen y representación del cuerpo*. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 19-34.
- CITRO, Silvia (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- CITRO, Silvia (2010) "La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: Indicios para una genealogía (in)disciplinar", en: CITRO, Silvia (Comp.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, pp. 17-58.
- CITRO, Silvia (en prensa) "Desplazamientos y transmutaciones en el Chaco argentino: Entre la antropología, el arte y el ritual", en: GIORDANO, M. (Comp.) *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a desplazamientos, visualidades y artefactos*. Buenos Aires, Biblos, pp.21-50.
- CITRO, S. y Equipo (2016) "Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos", Ponencia presentada en las V Encuentro Latinoamericano de Metodología en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales / UNCuyo, Mendoza, 18 de noviembre de 2016.
- CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia y MENNELLI, Yanina (2011) "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial", *Boletín de Antropología* 25 (42):103-128.
- DELEUZE, Gilles andGUATTARI, Félix (1994) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.

- DUSSEL, Enrique (2000) "Europa, modernidad y eurocentrismo", en: LANDER, Edgardo (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO- Ciccus, pp. 24-33.
- GADAMER, Hans (1992) *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LANDER, Edgardo (Comp.) (2000) *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- LONGONI, Ana (2010) "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches", *Aletheia* 1 (1). Disponible: (Consultado: 15/12/2018).
- MACIUNAS, George (1965) "Manifiesto Arte/Fluxus". Disponible en: [http://www.cccb.org/rcs\\_gene/fullma\\_web\\_xcentric\\_3\\_cast.pdf](http://www.cccb.org/rcs_gene/fullma_web_xcentric_3_cast.pdf) (Consultado: 15/06/2018).
- MIGNOLO, Walter (2003) *Historias locales / Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- PRECIADO, Paul B. (2004) "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...", *Zehar: revista de Arteleku-koaldizkaria* 54: 20-27.
- PRECIADO, Paul B. (2008) *Testo Yonqui*. Barcelona: Espasa.
- ROA, M. L. (2015) "Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)", Tesis de Doctoral en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- RODRÍGUEZ, Manuela (2009) "Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe", *Revista Avá* 14:145-161.
- SCHECHNER, Richard (2000) *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- TURINO, Thomas (1999) "Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Ethnomusicology* 43(2): 221-255.
- TURNER, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.