

.dnz

06



Coloquio 2022

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**



Coloquio 2023

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**

ISSN: 0719-4676



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile



sier



Dossier

SSOOD

La dimensión política del cuerpo inmóvil y silencioso.

Una experiencia performática en el marco del estallido social en Chile¹.

José Miguel Candela,
Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile

El 18 de octubre de 2019 explotó en Chile un “estallido social” fuertemente anticapitalista, que fue respondido desde el poder ejecutivo con una brutal represión, la más contundente de los últimos 30 años. El presente escrito describe la realización de cuatro performances que buscaron responder desde una dimensión político-artística a esta contingencia. Se trataron de intervenciones performáticas colectivas de silencio e inmovilidad en espacios públicos políticamente significativos. Las conclusiones de su realización demuestran la consistencia de la inmovilidad performativa como herramienta de negación del gesto subyacente a la modernidad (Lepecki 2009 [2006], p. 24) y a la ideología neoliberal: el movimiento.

Palabras Clave:

Inmovilidad, estallido social, performance, site specific.



¹. Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TÁCITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Grado obtenido en enero de 2022. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017 - 21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral, al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, y a mi tutor Daniel Party Tolchinsky.

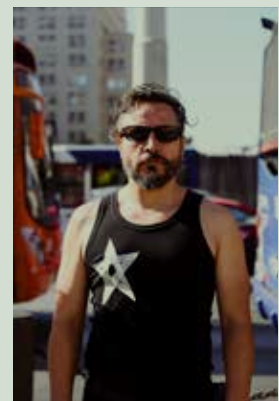
...con mayor presencia de jóvenes de los barrios populares (...) vino el estallido de la rabia acumulada por unas mayorías que viven cotidianamente la precariedad social y la desigualdad estructural que el neoliberalismo configuró, materializó y naturalizó en la sociedad chilena, desde la dictadura de Pinochet hasta la fecha.
(Garcés, 2020, p. 10)

Entre los años 2017 y 2022 realicé una investigación doctoral que se fundamentó en la indagación práctica de los umbrales de silencio e inmovilidad. Se trató de un estudio en torno a aquellas situaciones que convocaban a la danza contemporánea y a la música electroacústica, en que se manifestaban de manera concomitante o alternativa redes coreomusicales que podemos localizar en los umbrales de lo silencioso y/o de lo inmóvil. En este contexto, surgieron múltiples preguntas respecto a la dimensión política del cuerpo inmóvil y silencioso. El trabajo de exploración práctica (Practice as Research) se realizó mediante la implementación de varios ciclos de indagación (Haseman, 2007, p. 152), que permitieron reflexionar y concluir sobre diversos aspectos relacionados con el objeto de estudio. Sin embargo, este trabajo sufrió una irrupción violenta importante, que hizo que cambiara su planificación práctica.

El 18 de octubre de 2019 “explotó en Chile un levantamiento ciudadano de características inéditas en nuestra historia por su masividad, intensidad y duración” (Matus, 2019, p. 59). Con el paso del tiempo, empezó a recibir el nombre de “estallido social”, y se prolongaría hasta la llegada de la pandemia. Un estallido de rebeldía y de ira social, que recorrió “con cacerolas, asambleas,

marchas, cabildos ciudadanos, música, barricadas y grafitis las ciudades chilenas, y que se pronuncia hoy contra la codicia infinita de las grandes empresas y su clase política asociada” (Candina, 2019, p. 57). Así, el pueblo se hartó de un sistema político y económico heredado de la oscura dictadura de Augusto Pinochet, y de la extrema precariedad económica que este sistema impone y que la mayoría de los chilenos sufre día a día. Este estallido social se sostuvo, primero, a través de multitudinarias movilizaciones semanales en el espacio público (plazas, edificios emblemáticos vinculados al poder ejecutivo, legislativo y judicial, etc.). Luego, fue bajando su periodicidad y masividad desde marzo de 2020, con la instalación de la crisis sanitaria producto de la pandemia COVID-19, quedando finalmente desmovilizado por esta contingencia.

La respuesta del gobierno de Chile, lejos de acoger las demandas ciudadanas, fue la de responder con una brutal represión, la más contundente de los últimos treinta años (Peñalosa Palma, 2019, p. 70). En un artículo de los académicos Federico Navarro y Carlos Tromben que analiza críticamente los discursos del presidente Sebastián Piñera, destaca lo siguiente:



“25 x 25”, 25 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 10 de diciembre de 2019.

El presidente Piñera utiliza un mismo discurso del miedo y la guerra (...): la existencia de un enemigo formidable, poderoso, implacable, que no respeta a la población ni a la propiedad, al que hay que combatir. Este enemigo se asocia en el discurso a “la delincuencia, el narcotráfico y el terrorismo” (...) A este enemigo opone un “nosotros”, con asociaciones diversas, que debe usar “toda la fuerza del mundo” (...) para combatirlo en una lucha “sin tregua y sin cuartel” (Navarro y Tromben, pp. 309-10).

Con esta cita, queda en evidencia cómo el discurso de la guerra contra ese “enemigo poderoso e implacable”, buscó legitimar y normalizar “la violencia racionalizada e institucionalizada para un supuesto fin superior de pacificación” (*ibid.*). Esta guerra declarada contra la ciudadanía trajo consigo la triste cifra de 34 muertes entre octubre de 2019 y marzo de 2020, a lo que se sumaron miles de personas con lesiones físicas (cientos de ellos con lesiones oculares, producto de la estrategia de disparar a los ojos de los manifestantes por parte de las fuerzas policíacas). Todos muertos y gravemente lesionados por la violencia represiva del Estado chileno.

Así, en respuesta a esta contingencia, decidimos crear, junto a la bailarina, coreógrafa y artista escénica Georgia del Campo Andrade, y a la bailarina y artista escénica Camila Soto Gutiérrez, un

colectivo de trabajo para convocar a una intervención performática de silencio e inmovilidad, inicialmente frente al palacio de La Moneda (la sede del poder ejecutivo en Chile), en protesta por lo que empezamos a nombrar como “nuestros muertos”.

La convocatoria invitaba a reunirse a una hora específica y muy precisa, para rápidamente hacer una fila por el medio de la vereda norte de la avenida Alameda Bernardo O’Higgins (al frente del palacio de gobierno), quedándose de pie mirando hacia La Moneda en inmovilidad y silencio, por 25 minutos (un minuto por cada muerto hasta entonces por la represión). Se pedía en específico que los convocados asistieran vestidos de negro y con una estrella de cinco puntas con bordes blancos adherida al cuerpo². Se llamaba así a resistir el mayor tiempo posible, entendiendo que si alguien sentía que no podía completar los 25 minutos de silencio e inmovilidad, se pudiera retirar caminando del lugar, siempre en silencio. Una vez terminados los 25 minutos, el grupo debía disolverse, caminando con normalidad y tranquilidad en distintas direcciones, confundándose con los demás peatones. Por último, en la convocatoria se pedía a aquellos que tuvieran otras redes, que también las convocaran, teniendo en cuenta que esta difusión fuese lo más silenciosa posible, de manera de salvaguardar el factor sorpresa de la intervención performática.

Cabe señalar que la *performance* así concebida, sintonizaba con la intervención performática “el hombre de pie” que realizara en el año 2013 en la plaza de Taksim de Estambul el bailarín y performer Erdem Gündüz. En esa ocasión, Gündüz se mantuvo de pie por ocho horas, mirando la escultura de Mustafa Kemal



“26 x 26”, 26 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo, 16 de diciembre de 2019.

2. Se intentó con esto emular la imagen de la “bandera negra de Chile”, ícono de la protesta popular post estallido social, símbolo de luto, “pero también es resignificado hasta expresar un sentido contestatario, el luto sale a las calles, pero también se da momentos de reflexión” (Lobos, 2019).



“27 x 27”, 27 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policial del Estado chileno. Esquina de Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins, 29 de diciembre de 2019.



Atatürk (fundador de la moderna república turca), en un gesto de protesta contra la brutal represión policial contra las manifestaciones ciudadanas que estaban ocurriendo en este país (Mee, 2014, p. 69-70). También se entronca con los sit-ins de los sesentas en Estados Unidos, táctica de acción directa no violenta enmarcada en la lucha política por los Derechos Civiles, en las que un grupo de personas ocupaban un espacio público, sin moverse de ahí hasta cumplir sus demandas. La semejanza de nuestra *performance* con estos dos antecedentes guarda relación con la emergencia y puesta en valor político de la protesta pacífica, a través de situaciones cercanas a lo inmóvil en todos los casos, y de inmovilidad y silencio concretos y explícitos en el nuestro. Desde esta perspectiva, se trataría de un tipo de interferencia en el espacio social, “creada por los cuerpos físicos de los participantes” (Sharp, 1973, p. 371), cuerpos que, en su obstinación por la realización de una *performance* inmóvil y silenciosa, resultan persuasivos debido a la puesta en juego de “una vasta reserva de signos y símbolos” (Foster, 2003, p. 395).

En efecto, la quietud e inmovilidad a la que recurrían los participantes en tanto cuerpos situados en el espacio público, les otorgó una posición poderosa desde la cual ejercer un sentido de agencia mediadora entre los transeúntes. Con “agencia”, nos referimos a ese factor que incide de algún modo en un estado de cosas, transformando una cosa en

otra (Latour, 2008 [2005], p. 82) a través de una *performance*. Esta agencia puede oscilar entre un rol activo y pasivo (Piekut, 2014, p. 194), es decir, puede ser “mediadora” o “intermediadora” (Latour, 2008 [2005], p. 60-5), puede transformar o facilitar la transformación. Esta diferencia de rol puede ir variando a través de la *performance*. En suma, el potencial cinético de quietud y silencio en las *performances* realizadas, generaba paradójicamente una especie de movimiento y sonido tácitos en quienes presenciaban la *performance*, agencia mediadora que era ejercida a través del re-apropiamiento obstinado del espacio público. Lo anterior redundaba en una poderosa acción performática antisistémica.

De esta forma, el 10 de diciembre de 2019, día en que se conmemoran internacionalmente los derechos humanos, se realizó en el lugar elegido una primera *performance*. Una línea de más de 50 personas se mantuvo por 25 minutos en silencio e inmovilidad, mirando al Palacio de Gobierno. La intervención fue fuertemente vigilada por policía (formal y de civil), pero pudo concretarse sin mayor problema. Ese día la *performance* fue bautizada con el nombre de “Tácito - 25x25”, o simplemente “25x25”, nombre que lamentablemente se iría modificando en el futuro, conforme fue aumentando el número de muertos por la represión del Estado chileno.

3. Este es el nombre que recibe en Chile la fuerza policial de orden y seguridad.
4. La Plaza de la dignidad ha sido el epicentro y símbolo de las manifestaciones y movilizaciones sociales desde el estallido social en Santiago de Chile en octubre de 2019.

“33 x 33”, 33 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 11 de marzo de 2020.



La segunda intervención fue realizada el día 16 de diciembre de 2019, frente a la Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo³, también con casi 50 personas. En esta ocasión llegamos a estar rodeados por 10 policías motorizados, y un *drone* nos estuvo vigilando con cámaras durante toda la intervención performática. Esta vez fueron 26 los minutos de silencio e inmovilidad, pues en el transcurso de esa semana se había sumado una nueva víctima fatal de la violencia policíaca.

La tercera intervención sucedió el día 29 de diciembre de 2019. A diferencia de las dos intervenciones anteriores, que tuvieron un carácter acusatorio a las instituciones frente a las que ocurrió la *performance*, esta vez adquirió un carácter íntimo y solidario, fuertemente humano. El lugar elegido fue la esquina de la calle Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins, a pasos de Plaza de la Dignidad⁴ (ex Plaza Italia), lugar donde fue encontrado un nuevo muerto (Mauricio Fredes), producto de la brutal represión ejercida. De este modo, la *performance* se transformó en un homenaje a él, y en su nombre, a todos los caídos. La intervención duró 27 minutos.

La cuarta y última intervención sucedió nuevamente frente a La Moneda, el 11 de marzo de 2020, día en que se conmemoraban dos años de mandato presidencial de Sebastián Piñera. Esta vez fueron penosamente 33 los minutos de silencio e inmovilidad. Esta fue la última intervención realizada, pues a los pocos días se decretó un estado de excepción por la crisis sanitaria producto de la pandemia, comenzando un largo período de cuarentenas en el país.

En todas estas intervenciones se pudo comprobar como la encarnación performativa de inmovilidad y silencio en un espacio público, adquirió una dimensión profundamente política. Estos fueron “actos inmóviles” y silenciosos, entendidos éstos desde la perspectiva que propone el investigador y escritor André Lepecki (inspirado en el concepto original de la antropóloga Nadia Sremetakis). Es decir, podríamos entenderlos como “una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo” (Lepecki, 2009 [2006], p. 36). De este modo, esta interrupción corpórea del *status quo* implicó la irrupción de una agencia mediadora de

características antisistémicas, que se materializó a través de la metáfora performática de la detención y de la potencia cinética que la *performance* convocaba en el espacio público re-apropiado. En efecto, la inmovilidad y el silencio están tácita o explícitamente vedados por el pensamiento neoliberal, el que, por el contrario, convoca a la productividad, y a la eficiencia y agilidad en esta producción. Así, este acto inmóvil y silencioso implicó en esencia una negación a esta idea de productividad (Ochoa Gautier, 2017, p. 121), disolviendo de este modo con su *performance* “el proyecto cinético de incesante aceleración y agitación de la modernidad” (Lepecki, 2009 [2006], p. 116). En consecuencia, estos actos de silencio e inmovilidad significaron “un rechazo estratégico a participar en las narrativas dominantes y los marcos que refuerzan las instituciones violentas” (Carmona, 2014), en este caso, las instituciones del Poder Ejecutivo en Chile, y sus fuerzas represivas.

Más aún, las *performances* realizadas encarnaron un desafío político a la esencia misma del neoliberalismo, y por ende, de la modernidad, y a su alianza con el movimiento. Es decir, y parafraseando a Lepecki, se buscó “agotar la *performance*”, y con esto también “agotar el emblema permanente de la modernidad. [Se buscó] empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética” (Lepecki, 2009 [2006], p. 24). Este desafío estaba en fuerte sintonía con los reclamos fundamentales del estallido social. El sociólogo chileno Alexis Cortés cuenta que “las movilizaciones que comenzaron en octubre han evidenciado la profunda tensión existente en el país entre el modelo económico neoliberal y la democracia” (Cortés, 2020). Cortés ejemplifica esto así: “un rayado cerca de la hoy rebautizada Plaza de la Dignidad, sugería lo siguiente: ‘El neoliberalismo nace y muere en Chile’” (*Ibid.*).

Además, particularmente en la tercera intervención performática (27x27), el gesto inmóvil y silencioso adquirió un valor simbólico de luto y velación. En este caso, el carácter ritual del silencio e inmovilidad de la intervención hizo que ambos adquirieran una dimensión territorial, convirtiéndose en silencio e inmovilidad ambientales. Es decir, los sonidos de la ciudad parecían disolverse ante la inmovilidad y silencio ceremonial del grupo, parecían detenerse “para un silencio ritual que manifiesta la liminalidad, la suspensión de la vida cotidiana” (Walter, 2001, p. 503). También alcanzaron una dimensión colectiva, pues apelaron (sin proponérselo) al silencio e inmovilidad solidario de los transeúntes, y con esto a la generación de un momento de reflexión, análisis y regeneración de comunidad (Carmona, 2014), moviendo a los espectadores “a espacios emocionales que divergen marcadamente del ‘ruido normativo’ de la política dominante”

(Fitz-Henry, 2016, p. 3). Así, se develó la existencia de un significado tácito, emergente para quienes observaron la intervención, que se relacionaba con la preocupación, el respeto, la compasión y la puesta en valor por quien había muerto por su país producto del ejercicio de su legítimo derecho a la protesta. En este sentido, la *performance*, se transformó, tanto para los performers como para las personas que transitaban por el lugar, en una reflexión acerca de cómo la muerte de Mauricio Fredes influía en nuestras vidas, acerca de “nuestro propio arrepentimiento o culpa persistente por las cosas que hicimos o no hicimos” (Kenny, 2018 [2011], p. 47) cuando él estaba vivo, y sobre todo, acerca de “un legado silencioso más positivo, (...) una influencia duradera que puede tomar la forma de una voz o un diálogo imaginarios y hace que la muerte sea un poco menos silenciosa de lo que sería de otra manera” (*ibid.*).

En general, el peso político producto de la dimensión simbólica que estas intervenciones performáticas adquirieron en quienes la pudieron observar, se materializó - paradójicamente - en respuestas espontáneas con gestos fuertemente sonoros y móviles, propios de la protesta social: bocinazos de apoyo, aplausos, gritos, etc. Muchos peatones se acercaron a preguntar de qué se trataba la *performance*, declarando luego apoyar y empatizar con sus causas una vez que las entendían. Finalmente, la fuerte y nerviosa vigilancia policíaca que las intervenciones tuvieron, incluso por parte de carabineros de civil (normalmente destinados a labores de inteligencia), corrobora la potencia política que la *performance* adquirió. En este sentido, se pudo observar en lo realizado “la conectividad colectiva que se logra entre los cuerpos en protesta y la violencia del encuentro entre sus cuerpos y los defensores del *statu quo*” (Foster, 2003, p. 397).

Un aspecto que nos llamó la atención en la realización de las intervenciones fue el hecho de que los convocados, al buscar tomar una actitud de silencio e inmovilidad, muchas veces interrumpían esta gestualidad con movimientos e incluso con conversaciones breves a baja intensidad. Lo curioso de esto último es que estas interrupciones no desestabilizaban la noción de silencio e inmovilidad general de la *performance*. Esto se debía principalmente a lo mediador de la agencia “protesta” sobre las de “inmovilidad” y “silencio”. Dicho de otro modo, era tan mediadora la idea de que se estaba protestando a través de un acto inmóvil y silencioso, que el solo hecho de intentar realizar un acto de estas características ya lo instalaba *per se*, independientemente del rigor en su ejecución.

Por último, considerando los umbrales de silencio e inmovilidad a los que las intervenciones performáticas apelaban,

y debido a los *site specific* a los cuales se acudió para la realización de éstas, hay que señalar que, evidentemente, el silencio de los performers siempre fue intervenido con sonidos invasivos de la ciudad. En este sentido, se podría concluir que emergió un nuevo umbral, esta vez entre el sonido y movimientos propios del *site specific* y el silencio e inmovilidad de los performers. Sin embargo, este umbral funcionaba de tal manera que, mientras más invasivo fuese el sonido y la movilidad del sitio, menos se podían percibir los movimientos, conversaciones, y otros actos no inmóviles ni silenciosos de los *performers*, sucediendo así una suerte de enmascaramiento perceptual. En vez de distraer el foco hacia otras agencias y actantes de la *performance*, la invasión de sonidos y movimientos del sitio concentraban la atención hacia los aspectos inmóviles y silenciosos presentes en la *performance*. Es decir, en sitios de mucha movilidad y sonido, la *performance* se percibía inmóvil y silenciosa, aunque en estricto rigor no lo fuese totalmente. Este fenómeno fue abundado producto de la importancia que adquirió el valor político (en tanto agencia mediadora) del gesto que evocaba lo silencioso y lo inmóvil. Finalmente, todo lo acá señalado contribuyó a que la dimensión tácita de inmovilidad y silencio presente en la *performance* bastara para que esta se instalara y se entendiera como inmóvil y silenciosa.



Bibliografía

- Candina Polomer, A. (2019). *La clase media que no era: Ira social y pobreza en Chile*. En CHILE DESPERTÓ. *Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 53-7
- Carmona, A. (2014). *A Silence That Speaks: Ayotzinapa and the Politics of Listening*. Extraído el 30 de Septiembre de 2020 desde <https://towardfreedom.org/story/archives/activism/a-silence-that-speaks-ayotzinapa-and-the-politics-of-listening/>
- Cortés, A. (2020). *El octubre chileno: el neoliberalismo ¿nació y morirá en Chile?*. Extraído el 5 de Octubre de 2020 desde <https://www.opendemocracy.net/es/democraciaabierta-es/el-octubre-chileno-el-neoliberalismo-nace-y-muere-en-chile/>
- Fitz-Henry, E. (2016). *The limits of the carnivalesque: Re-thinking silence as a mode of social protest*. *Liminalities*, 12(3), pp. 1-16.
- Foster, S. L. (2003). *Choreographies of protest*. *Theatre Journal*, pp. 395-412.
- Garcés, M. F. (2020). *Estallido Social y una nueva constitución para Chile*. Santiago: LOM Ediciones.
- Haseman, B. (2007). *Rupture and recognition: Identifying the performative research paradigm*. En *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B Tauris, pp. 147-57.
- Kenny, C. (2018 [2011]). *The Power of Silence*. Nueva York: Routledge.
- Latour, B. (2008 [2005]). *Reensamblar lo social: una introducción*

a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.

- **Lepecki, A. (2009 [2006]).** *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. La Coruña: Centro Coreográfico Galego.
- **Lobos, R. (2019).** *Chile: Apropiación, Producción y Recuperación de Símbolos de Resistencia*. Extraído el 11 de septiembre de 2020 desde <https://revistadesconexion.com/2019/12/18/chile-apropiacion-produccion-y-recuperacion-de-simbolos-de-resistencia/>
- **Matus, M. (2019).** *Desigualdad: la grieta que fractura la sociedad chilena*. En *CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 59-69.
- **Mee, E. B. (2014).** *Standing man and the impromptu performance of hope: An interview with Erdem Gündüz*. *TDR/The Drama Review*, 58(3), pp. 69-83.
- **Navarro, F., & Tromben, C. (2019).** " *Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable*": los discursos de Sebastián Piñera y la revuelta popular en Chile. *Literatura y lingüística*, (40), pp. 295-324.
- **Ochoa Gautier, A. M. (2017).** *El silencio como armamento sonoro. Los silencios de la guerra*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 117-58.
- **Peñaloza Palma, C. (2019).** *Derechos humanos: El pasado que no pasa*. En *CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 70-7.
- **Piekut, B. (2014).** *Actor-networks in music history: Clarifications and critiques*. *Twentieth-Century Music*, 11(2), pp. 191-215.
- **Sharp, G. (1973).** *The Politics of Nonviolent Action: The methods of nonviolent action*. Boston: Porter Sargent.
- **Walter, T. (2001).** *From Cathedral to Supermarket: Mourning, Silence and Solidarity*. *The Sociological Review*, 49(4), pp. 494-511.

LA
.dnz

.d.danza



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile

