

EL CUERPO EN LA PROTESTA SOCIAL POR AYOTZINAPA.
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ACTIVISMO EN LA TOMA POLÍTICA
Y CULTURAL DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Manuel Francisco González Hernández*

RESUMEN. En este artículo se propone una reflexión sobre el uso del cuerpo en prácticas de protesta social y su vínculo con el arte y el activismo; se toman como contexto las manifestaciones por Ayotzinapa. El planteamiento parte del supuesto de que el cuerpo que protesta es un *cuerpo extenso*, es sujeto y tiene capacidad de agencia en la vida social, esta capacidad la ejerce con su expresión colectiva. Se examinan algunos casos concretos en acciones dancísticas, ejecutadas por miembros de la Asamblea de la Comunidad Artística en la toma política y cultural del Palacio Nacional de Bellas Artes, que pueden ser consideradas como estrategias de activismo artístico (*artivismo*) con la intención de dilucidar de qué manera al “poner el cuerpo” para protestar se producen experiencias artísticas y estéticas.

PALABRAS CLAVE: Protesta social, cuerpo extenso, sujeto, expresión colectiva, artivismo.

THE BODY IN THE SOCIAL PROTEST FOR AYOTZINAPA.
ARTISTIC PRACTICES AND ACTIVISM IN THE OCCUPATION
OF THE PALACIO DE BELLAS ARTES

ABSTRACT: This paper reflects on the usage of the body in practices of social protest and its link with art and activism; these practices are contextualized within the protests and demons-

* Estudiante de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Correo electrónico: fcgonlez-@yahoo.com.mx

trations for Ayotzinapa. This approach assumes that the body that protests is an “extended body”, a subject with the capacity for agency in social life; this capacity is exercised through its collective expression. Specific cases are discussed in dancistic actions executed by members from the Asamblea de la Comunidad Artística, in the political and cultural occupation of the Palacio Nacional de Bellas Artes, which can be considered as strategies of artistic activism (*artivism*) with the intention of elucidating how, when “the body is being put” to protest, artistic and aesthetic experiences are produced.

KEYWORDS. Social protest, extended body, subject, collective expression, artivism.

*¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo
en un país de cuerpos desaparecidos?*

INTRODUCCIÓN

El epígrafe que inicia este artículo forma parte de un performance del artista peruano Emilio Santisteban, titulado *Interpelación*, el cual fue presentado en distintos lugares de Perú de 2008 a 2013. Esta acción consistía en convocar a los participantes a cerrar los ojos y el artista se los cubría con una venda, les pedía que permanecieran así hasta que diera una nueva indicación, aproximadamente una hora después, les pedía que se descubrieran los ojos para que la primera impresión en su campo visual fuera el reverso de la venda con la leyenda: ¿qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?¹ Para el artista, el performance pretendía que los participantes tuvieran como efecto una acción psíquica por mantenerse sin actividad física corporal. Este performance recurrió a la presencia y ausencia del cuerpo, era un llamado a la reflexión sobre la desaparición forzada de personas que desde la década de 1980 tuvo lugar en Perú; también es una acción que reverbera

¹ Para conocer más sobre el trabajo de Emilio Santisteban puede consultarse [www.emiliosantisteban.org].

en otras geografías latinoamericanas marcadas por hechos de violencia política y desapariciones forzadas.

En México, la desaparición forzada de personas inicia sistemáticamente a partir de la década de 1960, periodo conocido como “la guerra sucia”;² en la actualidad sigue siendo una práctica recurrente que afecta gravemente a las víctimas, pero también a sus familiares y a la sociedad en su conjunto. Durante la noche del 26 de septiembre, hasta la madrugada del 27 de septiembre de 2014, en las cercanías del Municipio de Iguala de la Independencia, en el estado de Guerrero, se registraron hechos de violencia en los que estuvieron involucrados policías municipales del estado, miembros de las fuerzas armadas federales y del crimen organizado, así como estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. El saldo de estos hechos dejó alrededor de siete personas muertas, una veintena de heridos y la desaparición de 43 estudiantes de la Normal Rural. La respuesta social fue inmediata y estuvo caracterizada por diversas manifestaciones, desde las primeras jornadas globales del 22 de octubre³ hasta su eco en internet; a la fecha los estudiantes siguen sin aparecer, las investigaciones presentan irregularidades y no se ha resarcido a las familias y a los afectados por este crimen.

En estas manifestaciones destacan las expresiones artísticas con el fin de que este hecho no quede en el olvido, lo visibilizan en el espacio público como un crimen de Estado y dan identidad a los desaparecidos,

² Para algunos autores, el término *guerra sucia* es insuficiente para enmarcar los hechos de violencia de las décadas de 1960 y 1970 en México, debido a que la experiencia de guerra generalmente se da entre dos fuerzas comparables en términos de armamento, estrategias y preparación militar. Para Rangel (2012), quien toma como referente los acontecimientos de las dictaduras en el cono sur del continente, la categoría más adecuada para referir la violencia y el uso desmedido de la fuerza por parte del Estado, el ataque a la población civil y las desapariciones, es el de *terrorismo de estado*.

³ La asamblea interuniversitaria convocó el 22 de octubre de 2014 a una manifestación nocturna llamada “Una luz por Ayotzinapa”, esta acción difundida mediante redes sociales en internet fue nombrada “Día de acción global”, las demandas fueron: presentación con vida de los normalistas, castigo a los responsables y apoyo a los familiares y a las normales rurales. A partir de esta manifestación las convocatorias serán reconocidas con el título de “Día de Acción Global por Ayotzinapa”.

a través de sus rostros o mediante otros recursos, como la poesía o el cine, conjeturando así una suerte de política de la memoria.

Un grupo de pintores de distintas regiones del estado de Guerrero, convocados por Joel Amateco, Javier Lara e Ian Malaj, realizaron en octubre de 2014 los retratos de los estudiantes; por su parte, estudiantes, egresados y trabajadores de la industria cinematográfica conjuntaron el Colectivo de Cineastas con Ayotzinapa, del cual forma parte Xavier Robles, director del documental *Ayotzinapa: crónica de un crimen de Estado*; por otra parte la ilustradora Valeria Gallo convocó, mediante redes sociales digitales, a otros ilustradores para retratar a los normalistas, proyecto que se inscribió bajo el título “#IlustradoresConAyotzinapa”. Francisco Toledo realizó 43 papalotes que llevan impresos los rostros de los desaparecidos, además, junto con el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca convocó a la muestra de cartel “Arte por Ayotzinapa”, el cual tuvo lugar en el Museo de Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México en 2015. Rafael Lozano-Hemmer realizó la obra *Nivel de confianza*, que recurre a la tecnología biométrica para la identificación de los rostros de los 43 estudiantes y se ha exhibido en distintos recintos de México y de otros países.

En las manifestaciones, las marchas y los mítines, convocados por los padres de los estudiantes, han estado presentes la música, la danza, el performance y el teatro; estas expresiones artísticas son producidas por actores sociales vinculados al arte y la cultura, organizados en colectivos y asambleas. Queda de ejemplo la Asamblea de la Comunidad Artística,⁴ que se manifestó el 28 y 29 de noviembre de 2014, mediante la toma política y cultural del Palacio Nacional de Bellas Artes; esta acción se llamó #Arte43, y pretendía abrir el recinto

⁴ Esta asamblea, también denominada Asamblea General de Arte y Cultura, se congrega por trabajadores y estudiantes del arte y la cultura. Se pronuncia el 29 de octubre de 2014 como una agrupación apartidista, así mismo en protesta, resistencia y acción permanente se declara en desobediencia civil pacífica. La asamblea demanda la presentación con vida de los normalistas, castigo a los culpables, pronunciamiento de las autoridades de la cultura, reparación y no repetición del daño, por último, el alto a la criminalización de la protesta social. A partir del pronunciamiento de la asamblea, la presencia y las intervenciones artísticas por parte de algunos de sus miembros es constante en las manifestaciones. Véase Trejo (2014).

sin costo y propiciar para que los estudiantes de artes expresaran su indignación por la detención de 11 personas el 20 de noviembre de 2014,⁵ en la Ciudad de México, tras protestar y exigir la aparición con vida de los 43 normalistas.

La toma simbólica convocó a estudiantes de las escuelas de formación artística del Centro Nacional de las Artes (Cenart) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).⁶ Las actividades se realizaron en la explanada y consistieron en: conferencia de prensa, propuestas escénicas y musicales, cine al aire libre, pintas murales, intervenciones artísticas, espacios de reflexión y talleres para todo el público.

Durante los dos días de la acción, la pregunta que plantea Santisteban en su performance *Interpelación* fue utilizada como consigna, fue escrita en una gran manta colocada en el extremo derecho de la entrada del Palacio de Bellas Artes. Así, el cuestionamiento que hacía Santisteban fue retomado por la Asamblea, por lo que se podría interpretar que sus miembros se cuestionaron: ¿cuál es el lugar de los artistas en un contexto de desaparición forzada y cómo incidir en la transformación social? Al mismo tiempo, presentarse al resto de la sociedad se convertía en un llamado para unir arte y vida:

a todo aquél capaz de crear diferentes formas de expresión y creer que con ellas puede generar cambios en la sociedad; a todo aquél que luche por una “minúscula mejora en su vida”; los invitamos a construir verdaderos vínculos que nos permitan unirnos, mirarnos y sensibilizarnos para realmente dar cabida al arte en nuestras

⁵ Entre los detenidos estuvo Atzin Andrade González, estudiante de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Su detención y la de otros diez compañeros provocó la movilización de la asamblea, las acciones realizadas fueron: un paro en el Centro Nacional de las Artes (Cenart) el 27 de noviembre, y la “toma política y cultural” del Palacio Nacional de Bellas Artes, el 28 y 29 de noviembre de 2014, para exigir la aparición con vida de los normalistas, la liberación de los 11 detenidos y el cese a la represión de la protesta social. Véase Castillo (2014).

⁶ La toma contó con el apoyo de algunos trabajadores del INBA para liberar las taquillas. Se convocó a los artistas plásticos y visuales a donar obras para realizar una exposición en el interior del Palacio, las cuales fueron subastadas para reunir fondos para los padres de los normalistas y para el pago de los procesos jurídicos de los detenidos.

vidas. Vamos todos al Palacio de Bellas Artes, expresemos nuestra solidaridad (Asamblea General de Arte y Cultura, 2014).

Se puede considerar que la solidaridad de los miembros de la Asamblea se expresó mediante estrategias artísticas y estéticas: los estudiantes de artes escénicas presentaron ensambles dancísticos y performances como maneras de protesta. Éstas son expresiones de arte y activismo en las que se recurre al uso del cuerpo como soporte de creación para irrumpir en el espacio público y por tanto en el espacio político.

La explanada del Palacio de Bellas Artes se volvió un lugar para reclamar la aparición con vida de los normalistas, pero también para cuestionar la presencia del “arte del cuerpo” en situaciones de violencia y desaparición forzada. Los estudiantes de artes recurrieron al uso de sus cuerpos, desplegados en coreografías y acciones, para hacer oír su voz y protestar por la ausencia de sus compañeros detenidos y la de los 43 normalistas desaparecidos.

Estos cuerpos que protestan desde las artes construyen subjetividad y colectividad al ejercer su capacidad de agencia, que emana de su expresión artística, con sus actos hacen presencia, bosquejan la ausencia de los cuerpos desaparecidos; son cuerpos que al construir experiencias estéticas ejercen un activismo artístico.

ACTIVISMO ARTÍSTICO

Las actividades anteriormente descritas suponen una lucha que se libra con el cuerpo en las manifestaciones y que da continuidad a las luchas por la memoria de los desaparecidos en el resto de América Latina.⁷ La presencia de los artistas en estos movimientos y en países que han sufrido

⁷ Para Elizabeth Jellin, “La memoria es un campo de lucha política en el que hay disputas y conflictos en la búsqueda de sentido del pasado, existen memorias oficiales frente a memorias negadas o silenciadas, por lo tanto se vuelve de vital importancia identificar el papel activo de los productores de sentido en estas luchas. Las víctimas y los sufrimientos provocados socialmente se canalizan y toman forma en acciones públicas de distinto orden, de tal manera que la creación artística opera como un medio para incorporar y trabajar sobre el pasado y su legado” (2002: 2).

por la violencia política y el terrorismo de Estado ha sido constante, se han integrado al movimiento social mediante su quehacer artístico, que podemos situar en los márgenes del arte y del activismo político.

El activismo político es un dispositivo de prácticas de intervención y búsqueda de la transformación social; cuando el activismo es producido con elementos de las artes ha sido llamado activismo artístico o *artivismo*.⁸ A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 surgieron diversas prácticas artísticas que más allá de su expresión artística se formulaban como activismo político, principalmente porque se situaban en la calle o en la plaza pública y porque producían obras de denuncia. En la última década del siglo xx, fueron constantes las protestas en contra de la globalización y el neoliberalismo, así como por los conflictos emergentes en torno a la guerra, la ecología y la política social. En suma, la noción de *artivismo* no refiere a un arte con tendencia política, sino a las potencialidades del arte como medio para la acción política; en otras palabras, usar el arte como discurso, operación y dispositivo para incidir en la vida social y sus agendas. El activista muchas veces se encuentra vinculado con el arte público, el arte callejero y el arte urbano, y busca hacer de su expresión artística una forma de acción política que incida en la realidad social, pues posee un compromiso ético e ideológico.

Cuando algunas prácticas artísticas apelan a lo ético se han conceptualizando como: *arte comunitario*, *arte con conciencia social*, *arte para temas públicos o nuevos géneros de arte público* (Fernández, 2000). En ellos, el arte es entendido como un agente de cambio, de renovación, de redefinición, porque se considera que la expresión artística y estética posee valores que hacen posible la mejora de la vida social mediante la innovación y el trabajo a nivel humano; así, el artista opera como un estratega y es partícipe de la revolución en la estructura social, ya que con sus acciones produce experiencias para generar transformación.

⁸ Otro término para nombrar las prácticas artísticas que se intersectan entre arte y activismo político es *creativismo*, que en algunos casos se identifica con prácticas anarquistas, como son el arte-correo-anarco-punk, los fanzines o las acciones directas en el espacio público (Gaytán y Valdés, 2015).

Ileana Diéguez propone que el término *artivismo* “refiere prácticas políticas y culturales que desarrollan en la esfera pública acciones comprometidas con la discusión y transformación de problemáticas comunitarias” (2014: 128-129). Por su parte, Marcelo Expósito considera que el *activismo artístico* refiere al tipo de prácticas artísticas como forma de activismo político, son prácticas de intervención social marcadas por una clara dimensión artística, asimismo sugiere que su concepción “surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras” (2012: 43). Para Delgado, es “la última etapa hasta ahora de una larga tradición de vanguardias artísticas de crítica radical de la realidad —de dadá a los situacionista o el *action art*— y que se pertrechan de razones doctrinales tomadas del pensamiento postestructuralista y posmoderno en general y sus precursores” (2013: 70). Si tomamos en consideración lo anterior, concluimos que el término *activismo artístico* debe hacer referencia a la síntesis práctica de una multiplicidad, no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento. Esta multiplicidad puede determinarse por: modos de producción de formas estéticas y su conexión, en la que destaca la acción social frente a la tradicional exigencia de autonomía del arte, que es indispensable en el pensamiento de la modernidad europea (Expósito *et al.*, 2012).

El activismo artístico reafirma una clara resistencia con las instituciones, pues sus prácticas se dan al margen y en tensión con ellas, de alguna manera rompen con la pretendida autonomía del arte y, al contrario, la ejercen practicándola. El activismo artístico posee criterios propios y ensaya otras formas de hacer política; cuestiona al arte como resultado de la tradición europea y abre otros entendimientos del arte al conjugar una diversidad de tradiciones culturales, simbólicas y conceptuales. El activismo artístico tiene una cualidad relacional e intersubjetiva, al romper con el anquilosado régimen marcado por el objeto y el sujeto de la contemplación, para situarse en las demandas de su momento histórico, cuya interpelación contribuye a la producción política; en suma, el arte es constituyente de lo político.

Quedan de ejemplo los procesos de intervención artística experimentados en Argentina en 1983, tales como *El siluetazo*,⁹ iniciativa de los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes proponían un “hecho gráfico” que impactara por su extensión física y por los materiales usados en su manufactura; su intención era atraer la atención de la prensa y los medios de comunicación para denunciar la desaparición de personas y el terrorismo de Estado. El impacto que generó este hecho artístico fue tal que suscitó la réplica y multiplicación de las siluetas por parte de otros manifestantes.

Para Diana Taylor (2012), los activistas (activistas artísticos) en la geografía Latinoamericana muchas veces utilizan el performance para intervenir de manera directa en los contextos, las luchas o los debates políticos en que viven, con ello se logra unir el ámbito del arte con el de la vida cotidiana. En Chile, el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, realizó diversos performances para enfrentar la dictadura y así denunciar la violencia de Estado, la tortura y la desaparición forzada de personas. En el performance “La conquista de América” de 1989, los artistas bailaron la cueca, un baile tradicional chileno, sobre un mapa de América cubierto de vidrios. El performance alude a las acciones de las madres de los desaparecidos, ellas mismas ejecutaron ese baile para denunciar el gobierno de Pinochet que había asesinado y desaparecido a sus hijos, esposos y hermanos.

En México, desde finales de la década de 1960, pero sobre todo en la de 1970, se conformaron colectivos de artistas que realizaban sus producciones artísticas con una actitud crítica y radical hacia las políticas del Estado, recurrieron al uso del performance, la instalación y el arte conceptual para denunciar las desapariciones forzadas en Latinoamérica, me refiero concretamente al grupo Proceso Pentágono.¹⁰ El performance y otras prácticas corporales lograron disgregar el vínculo

⁹ En 1983 se realizó una manifestación que recurrió al trazo de siluetas de tamaño natural colocadas en las cercanías de la Plaza de Mayo. Los participantes “prestaron” sus cuerpos para dar presencia a aquellos que el terrorismo de Estado había desaparecido, así, las siluetas representaban los cuerpos desaparecidos e interpelaban a la dictadura militar.

¹⁰ Grupo conformado por los artistas visuales Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua, entre otros.

tradicional entre objeto y sujeto, obra y contemplador, y manifiestan que es posible la experiencia de “poner el cuerpo”.¹¹ En el activismo artístico Latinoamericano de la década de 1980, esta experiencia logró una significación consustancial debido a que fue una “manera en que la dimensión creativa de los movimientos sociales-políticos amplió el campo de lo posible en las formas de concebir la transformación social” (Expósito *et al.*, 2012: 50). *El siluetazo* es un claro ejemplo de ello. Para Ana Longoni (2011) en la acción de poner el cuerpo se entrecruzan tres situaciones: 1) el manifestante entra en el lugar del desaparecido, lo que supone que cualquiera puede ser el siguiente, 2) al poner el cuerpo se realiza de manera efímera un acto de encarnación del ausente, y 3) se restituye al desaparecido su condición de sujeto.

En el caso que estamos analizando, en las propuestas dancísticas y de performance de los estudiantes del INBA en la toma del Palacio de Bellas Artes, vemos acciones que se pueden entender como activismo artístico, porque se pone el cuerpo para demandar justicia y la aparición con vida de los normalistas; con esos cuerpos que bailan, que realizan acciones o se tiran en la explanada, se visibiliza la indignación y el reclamo social, pero también se encarna al desaparecido y se restituye su identidad. Estos cuerpos son cuerpo-protesta porque se ponen en el espacio público, recurren a estrategias y herramientas de las artes para dar presencia a los desaparecidos, mediante un discurso expresivo, estético, emotivo y político; de manera colectiva manifiestan el lugar del “arte del cuerpo” en un país indignado por la desaparición de los 43, así hacen partícipes a otros cuerpos de la experiencia artística y generan memoria.

¹¹ La experiencia de “poner el cuerpo” en el contexto Latinoamericano se asocia al sentido común de militarizar la subjetividad en el movimiento de las luchas revolucionarias; el cuerpo en las décadas de 1960 a 1980 fue sometido entre la militarización del Estado y el autodisciplinamiento militante, por ello en las prácticas artísticas de protestas activistas, el cuerpo cobra una fuerte relevancia frente a otros medios y repertorios de lucha. Véase Expósito *et al.* (2012).

CUERPO EXTENSO

El cuerpo-protesta además de materialidad y visibilidad se convierte en símbolo, que al vincularse con los otros maximiza su expresión social y multiplica su capacidad reflexiva, por tanto, deviene política; es decir, cuando se coloca en horizontalidad, sus relaciones con la otredad, no articulan relaciones y luchas por el poder, sino otros mundos posibles. Para Rancière: “La política es asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación” (1998: 53). Por tanto, la actividad política es aquella por la cual se traslada un cuerpo del lugar que le fue asignado o decide cambiar su destino, hace aparecer aquello que no existía o había sido cerrado para ser visto y atiende un discurso que había sido negado. En este sentido, la actividad política es un modo de manifestación que desorganiza las divisiones sensibles del orden establecido de la vida social y genera un supuesto de igualdad. El cuerpo-protesta es un punto de tensión es un lugar de encuentro entre dos procesos heterogéneos: el poder y la resistencia.

Para comprender al cuerpo-protesta desde el activismo artístico se recurre a la noción de *cuerpo extenso* (Aguiluz, 2014), visto como unidad indisociable que integra visualidad, materialidad y sus prácticas culturales. El cuerpo entendido como extenso es un cuerpo viviente que goza de sensorialidad, emotividad y cognición, es un punto nodal que teje las relaciones sociales, por tanto, nos permite comprender su lugar en ellas, sus afectos y efectos.

El cuerpo no sólo es una unidad biológica, es una unidad social, un cuerpo en relación con otros cuerpos, en el que convergen percepciones, subjetividades y experiencias. El cuerpo extenso es un sujeto¹²

¹² Touraine (2011a y 2011b) plantea la noción de *sujeto* para reflexionar sobre la subjetivación y cuestionar la noción de individuo, la cual considera apegada a la dominación social en la globalización. Para Touraine cuando un individuo busca ser actor o agente de su vida, trasciende la dominación e inicia un proceso para constituirse como sujeto. La subjetivación es una fuerza transformadora que separa las nociones de reproducción cultural y control social; por lo tanto, el sujeto se encuentra en una constante construcción de identidad tomando como base el sistema cultural, político y social, así el sujeto se vuelve agente de su propia vida y también de la sociedad en la búsqueda de la libertad ante la dominación social.

con capacidad de *agencia*¹³ para actuar en la realidad social, lo que le permite participar en la construcción de ésta.¹⁴

El cuerpo extenso también es cuerpo colectivo, busca la transformación social al recurrir a prácticas y acciones significativas para la emancipación, su capacidad de poder reside en la acción, en la conciencia reflexiva principalmente cuando se expresa. De esta forma, las acciones y los performances de los estudiantes de artes de la asamblea son producidos por cuerpos extensos, pues su expresión crea experiencias artísticas y estéticas que pretenden el cambio social.¹⁵

¹³ La *agencia* es la capacidad que tiene un individuo o grupo para actuar en su contexto y participar en la construcción de éste, es decir, de la estructura social; por lo tanto, la estructura no está fuera del individuo, sino que es el mismo individuo quien genera estructuras que conforman la vida social, tomando como base la capacidad de acción y de reflexión. Giddens (1998) expone las nociones de conciencia práctica y conciencia discursiva para explicar la capacidad de acción y reflexión que tiene un agente. La *conciencia práctica* refiere a las formas de actuar en la vida cotidiana tomando como base los recursos del contexto y llevando a la práctica su capacidad de agencia; estas acciones no se pueden expresar discursivamente, de forma verbal; esta dimensión corresponde a la *capacidad discursiva*, entendida como todo aquello que el agente puede expresar mediante el lenguaje. Otra noción que permite comprender la agencia es la de *poder*, que se refiere a la capacidad de un sujeto para ser partícipe de la vida cotidiana, intervenir y modificarla, se distingue de la capacidad de acción, en la medida en que el agente actúa tomando como base la reflexión; sus acciones pueden ser modificadas y explicadas a partir del acto reflexivo, y plantear las cosas como si fueran de otra manera. El agente tiene el poder como capacidad para transformar la estructura y es a partir de la reflexión que puede intervenir y modificar su contexto en el curso de la vida cotidiana.

¹⁴ El sujeto no se encuentra al margen de la situación social, tiene posibilidad de ser agente y transformar la vida social, mediante su capacidad de actuar en los procesos que vive en su construcción como sujeto, con la intención de encontrar su propia lógica y así generar otras lógicas mediante acciones colectivas. El sujeto se construye desde su historia, en su práctica cotidiana, tomando conciencia de sí, para concebirse como un proyecto, y por tanto, construye sociedad (colectividad). El sujeto es un cuerpo en libertad, que tiene la voluntad para serlo, por tanto tiene una vida personal, es responsable de sí y de la sociedad, es un cuerpo en resistencia que lucha, que encarna la protesta, es decir, es movimiento social.

¹⁵ Un proceso semejante tuvo lugar en el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, resultado de las actividades culturales que se organizaron por parte de grupos y colectivos políticos y culturales, entre ellos la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, en el contexto de los terremotos de 1985. El encuentro se realizó en el cruce de las calles Chiapas y Córdova de la colonia Roma.

LA EXPERIENCIA, CUERPO EXPRESIVO Y COLECTIVIDAD

El cuerpo extenso como conciencia política también es experiencia, entendida en su dimensión artística y estética. Para John Dewey la experiencia no cesa, pues el ser humano se encuentra en interacción con el ambiente que lo rodea, en un hacer y un padecer; se refiere al tipo de situaciones en las que el ser humano en su relación con la naturaleza alcanza su cumplimiento, es decir, logra un fin específico y concluye cuando él encuentra sentido: “en una experiencia el flujo va de algo a algo, puesto que una parte conduce a otra y puesto que cada parte continúa con aquello que venía sucediendo, cada una de ellas gana distinción por sí misma” (2008: 42-43).

Para Dewey la experiencia es un componente fundamental en los significados del arte, porque posee una unidad estética¹⁶ que implica lo sensible y lo emocional para conformar su integridad y que a su vez le da coherencia interna al movimiento ordenado y organizado que continua hasta su cumplimiento; para él no existe unidad en una experiencia si no posee la cualidad estética, porque lo estético se encuentra al interior del ser humano y lo artístico en el exterior.

Esto tiene incidencia en el análisis propuesto, debido a que la desaparición de los 43 normalistas movilizó a los estudiantes, ellos fueron afectados emocionalmente, lo que propició que sus saberes encontraran una forma de expresión artística y su vínculo emocional adquirió sentido en el cuerpo-protesta. La experiencia tiene tres cualidades: la

Entre los participantes estuvo la compañía Barro Rojo, cuyo fundador Arturo Garrido buscó vincular el quehacer de la danza con el entorno social como una suerte de militancia política. Esta acción se puede sintetizar de la siguiente manera: frente a las circunstancias catastróficas y dolorosas “son los artistas los que abrazan a la sociedad ante la pasividad del Estado” (Rocha, 2015).

¹⁶ La estética es una capacidad humana con historia, entendida como pensamiento sensible. Es una forma de experiencia vivida basada en la percepción sensorial y mediada por un análisis intelectual, que permite generar juicios, por lo tanto, es un tipo de razonamiento producido por los estímulos sensoriales que recibe el ser humano del exterior para desarrollar un conocimiento sensible. Para Baumgarten, retomado por Boal (2012), es la primera etapa del proceso de conocimiento, la fase sensible, sustentada en un conjunto de percepciones sensibles que tenemos cuando conocemos y son incompletas mientras no lleguemos a la segunda etapa, que es el desarrollo lógico de ese conocimiento.

emocional que articula la experiencia; la práctica, vinculada a la interacción y a las acciones que realiza el sujeto en su entorno; y, por último, la intelectual, que refiere a los significados dados y el potencial que tiene para articular otras experiencias ulteriores (Dewey, 2008).

Toda experiencia inicia como *impulsión*, es un movimiento de adentro hacia fuera y hacia delante. La impulsión responde a una necesidad particular y, tanto en su asimilación al ambiente como su resistencia al mismo, la acción provocada se convierte en reflexión y se amplía por el cúmulo de experiencias pasadas; así la impulsión y la reflexión son el estadio que da pauta a una experiencia completa. En la creación artística el ser humano entra en contacto con su entorno, manipula materiales y transita por situaciones en las que despliega energías producto de la impulsión y de la constante acción que desarrolla. En suma, el arte es resultado de la experiencia estética, una inspiración impulsada que se completa por medio de un material de percepción, imaginación y emoción.

El cuerpo-protesta, en las acciones de la asamblea, produce experiencias de índole artística y estética, en que lo artístico refiere al ámbito de producción, y lo estético, al de percepción y goce (hacer y padecer), que nos permiten comprender las tramas que existen en el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce.¹⁷ En estas experiencias se presentan cuerpos que expresan la ausencia de los 43 normalistas, que hacen un llamado a la sociedad y muestran su indignación. Los estudiantes de las escuelas de arte ponen sus cuerpos expresivos, cuerpos-protesta, producen experiencia artística, y quienes la perciben incorporan el mensaje, construyen su propia experiencia estética.

En la relación entre producción y percepción, el artista encarna la actitud del que percibe y, al percibir, el espectador asimila actividades comparables a las del creador: “Sin encarnación externa una experiencia queda incompleta; fisiológica y funcionalmente los órganos de los

¹⁷ La noción de *gocce* hace referencia al padecer en la experiencia, “hay en cada experiencia un elemento de padecimiento, de sufrimiento en sentido amplio, de otra manera no habría incorporación de lo precedente [...] incorporar implica una reconstrucción que puede ser dolorosa” (Dewey, 2008: 48). Por tanto, las experiencias no son estrictamente placenteras, también pueden ser dolorosas.

sentidos son órganos motores que están conectados no sólo anatómicamente, sino por medio de una distribución de energías en el cuerpo humano, con otros órganos motores” (Dewey, 2008: 59).

Entonces, el cuerpo-protesta recurre a los lenguajes de las artes para producir experiencias en torno a la violencia y a la desaparición forzada, invita a los espectadores a la reflexión tomando como materia de creación su propio cuerpo para entablar un diálogo sensible y de duelo en comunidad.

El cuerpo expresivo

La expresión se conforma de una acción y de su resultado, el cuerpo-protesta es un sujeto cuyos actos están dotados de una cualidad expresiva,¹⁸ son impulsados por una necesidad en la que convergen nuevas significaciones de las experiencias pasadas y las presentes. Por medio de la reflexión, de la organización del material —fundamentalmente carnal, pero también perceptual, imaginativo y emotivo— se logra una experiencia que puede ser sensible, reflexiva, subjetiva y colectiva. Por tanto, el cuerpo expresivo en la protesta es proceso y producto, es cuerpo en acción y cuerpo en contemplación.

La expresividad del cuerpo está determinada por presentar una interpretación completa de los materiales de la percepción y de la acción. En las prácticas artísticas, como la danza o el teatro, el cuerpo expresivo retoma las experiencias de aprendizaje dadas por la técnica y la disciplina, pero la expresión no sólo es resultado de estas últimas, sino que se adhieren al acto de expresión de las experiencias de vida del sujeto. El sujeto, entonces, encarna su expresión.

¹⁸ Dewey apunta que: “Un acto de expresión emplea siempre materiales naturales, aunque puede ser natural en el sentido de lo habitual, o también en el de lo primitivo o nativo. Se hace un medio, cuando se emplea al tener en cuenta su lugar y papel, juegan sus relaciones con una situación que lo incluye, como los sonidos se hacen música cuando se ordenan en una melodía” (Dewey, 2008: 73). Así puntualiza que donde los materiales se utilizan como medios existe expresión y arte, por tanto, cuando lo natural y lo cultivado se hacen uno, los actos de trato social son obras de arte.

El cuerpo-protesta invita a mirar un cuerpo que expresa, que construye experiencia, no sólo basta con que el sujeto tenga conciencia de sus acciones y las dote de una cualidad expresiva, existe una intención clara para expresar y hacer visible su indignación, hacerla presente y perceptible a otros para hacer comunidad.

El cuerpo y la colectividad

En las intervenciones de la asamblea se presenta un cuerpo-protesta que con su expresión construye subjetividad y colectividad. La creación colectiva es un encuentro y diálogo entre las diferencias, en el que convergen la subjetividad de sus participantes y la especificidad de sus cuerpos, generado por la articulación de corporeidad¹⁹ y danza (Botelli, Machado y Machado, 2012).

En la producción colectiva de acciones del cuerpo-protesta se manifiesta el respeto y la creación de un bien común, son cuerpos en resistencia, una forma de militancia artística ejerciendo un papel político: “la creación colectiva genera un proceso de subjetivación política, ya que implica la construcción de la pertenencia a la colectividad y la responsabilidad por la vida en común” (Botelli, Machado y Machado, 2012: 147). El artista es responsable de sus elecciones y lo es considerando la vida social, por tanto, asume su dimensión ética.

El cuerpo-protesta en colectivo existe mediante un lenguaje, ya sea dancístico, teatral, performático, plástico que se inscribe en la carne y la piel, utilizando signos, imágenes, gestos, sonidos. En el acto de expresión convergen las singularidades de los cuerpos, los cuales son afectados por las diferencias de los otros y, con ello, generan redes de afecto y efecto en quien los percibe.

¹⁹ Para Botelli, Machado y Machado, la *corporeidad* refiere a una “tentativa de anular la dualidad cuerpo/sujeto y afirmar la unidad indisociada cuerpo-sujeto”. Pensar la corporeidad es pensar el cuerpo y su movimiento como algo complejo, “un cuerpo en el tiempo, formado por las experiencias vividas, por las inscripciones históricas y culturales” (2012: 134). La articulación se plantea como el encuentro de las diferencias, la capacidad de ser afectado por los otros.

El cuerpo-protesta, además de ser un cuerpo extenso, es un cuerpo que reconoce su dimensión política y reflexiva; es un sujeto que se muestra al recurrir a su capacidad de actuar y participar en la vida social para intervenirla y modificarla, por ello recurre a su expresión, produce experiencias colectivas de diálogo con los espectadores e interlocutores y pone en la plaza su indignación, descontento y sentido de justicia.

La manifestación que tuvo lugar en la explanada del Palacio de Bellas Artes dio voz a los artistas y, a los no artistas, voz revelada en la palabra de los voceros, en los cuerpos de los bailarines, en los trazos de los pintores, en las voces y los acordes de los músicos. Las experiencias artísticas y estéticas de los estudiantes de artes se basaron en lo poético, lo sensible, lo simbólico, el relato y la microhistoria; establecieron la presencia de los cuerpos ausentes de los 43, así como de los 11 detenidos. En las experiencias hay prácticas de activismo artístico para acompañar a los padres y las madres de los desaparecidos, nos recuerdan nuestra vulnerabilidad, nos confrontan con nuestra resistencia y movilidad; mediante representaciones y discursos buscan trascender la dominación y la violencia, es un grito en contra de la desaparición forzada y en memoria del cuerpo ausente.

Las acciones de los miembros de la asamblea son actos artísticos de resistencia, se materializan en el cuerpo para expresar desacuerdo, haciendo política como parte del proceso de colectivización de un dolor y de un duelo y, con ello, aportan a la reconstrucción del tejido social. Son experiencias artísticas y estéticas porque apuntan a lo sensible y lo emotivo, lo poético y lo expresivo. En estas experiencias encontramos sujetos políticos que exigen justicia. Ellos encarnan la consigna, crean escenas de representación y presentación de la ausencia, ponen en crisis a la institución artística y toman otros espacios para mostrar su expresión.

Son sujetos que generan agenciamientos, acciones situadas desde la vulnerabilidad como punto de partida para la acción. Son cuerpos en movimiento que proponen convertir el duelo en una fuerza de empuje para resistir; sus acciones nos muestran la forma en que estas prácticas de activismo artístico significan y estétizan un hecho de esta magnitud que construye comunidad.

Los artistas se posicionan en un país de cuerpos desaparecidos, en sus cuerpos encontramos política y las maneras en que ésta expande la resistencia, una resistencia expresiva, en movimiento, que actualiza las demandas de justicia.

La explanada del Palacio de Bellas Artes se volvió un campo de lucha cultural, un lugar para el ejercicio de estrategias de conversación, contacto, colectivización del cuerpo y del pensamiento. Las acciones se situaron en la frontera institucional y con el Estado. En esa frontera se construye subjetividad, desde el reconocimiento como cuerpos y agentes activos, que se indignan haciendo presente el cuerpo de sujetos ausentes, nuestros desaparecidos, nuestros 43. En la explanada del Palacio, mientras los estudiantes hacían una fila para recibir los aplausos después de su participación, se escuchó la voz de una oradora de la asamblea, que dijo: “acción global, acción global”, hizo una pausa y continuó:

No somos seres fragmentados, no somos seres fragmentados. Nosotros pensábamos qué podríamos hacer con esto que el gobierno quiere implementar, nosotros no somos políticos, no creamos demagogias, no somos educadores de nada, porque cada uno es educador de sí mismo, qué hacemos con un mundo que se desmorona, qué haremos nosotros con nuestra ética moral, no lo sé, los artistas tampoco lo sabemos y los que no somos artistas, que sólo somos comunicadores de algo, tampoco lo sabemos, lo único que nosotros podemos ofrecer es un gran abrazo.²⁰

El abrazo que ofreció la Asamblea de la Comunidad Artística es la manera en la que los artistas se posicionaron frente a la realidad en el país; es un abrazo de seres no fragmentados, de cuerpos extensos, expresivos y colectivos. El abrazo como encuentro de cuerpos, esos cuerpos que nos recuerdan que aún nos faltan 43, el abrazo como posibilidad afectiva y experiencia sensible para el duelo, para la sociedad. La asamblea posicionó la dimensión sensible en la movilización social, donde se conjugaron ética y estética, asumiendo la subjetividad desde

²⁰ Documentación audiovisual, registro etnográfico de la toma del Palacio de Bellas Artes, 29 de noviembre de 2014, por Francisco González.

el cuerpo, como centro de partida para resistir, hacer movimiento y movilizar lo sensible.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En las protestas por la desaparición de los 43 normalistas irrumpen intervenciones desde el activismo artístico que proponen repertorios y formas de lucha, de demanda e indignación. En estas intervenciones las prácticas desde el cuerpo-protesta se apropian el espacio público con su expresión, construyen sociedad desde la construcción de experiencias artísticas y estéticas que tocan la subjetividad y colectividad. Los artistas ponen el cuerpo para dar a conocer su lugar y postura en un país de cuerpos desaparecidos.

El sujeto político que emerge en este tipo de protestas presenta un cuerpo extenso; es un sujeto que a partir de su capacidad de agencia, vista en su expresión colectiva desde los márgenes de las instituciones culturales y desde el movimiento social, propone estrategias y operaciones artísticas para crear a partir de la dimensión sensible formas de protesta. Lo sensible es enclave de lo estético, donde intervienen la percepción, interpretación, expresión y representación desde el cuerpo y sobre el cuerpo.

El uso del cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa es un claro ejemplo de la manera en que surgen sujetos políticos que utilizan su cuerpo como forma de resistencia a la dominación y la violencia, que buscan potenciar el desarrollo del sentido estético y ético en ese movimiento social.

FUENTES CONSULTADAS

- AGUILUZ, M. (2014), “Más allá de lo interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí”, en *Revista Interdisciplina*, vol. 2, núm. 3, mayo-agosto, México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 9-39.
- Asamblea General de Arte y Cultura (2014), “Minuta de la Asamblea de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT)”, en *La voz de los artistas* [blog], 25 de noviembre. Disponible en [www.lavozdelosartistas.blogspot.mx].
- BOAL, A. (2012), *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba.
- BOTELLI, M.; MACHADO, R.; MACHADO, M. (2012), “Construir singularidades colectividad: la creación colectiva en danza”, en *Tramas, subjetividad y procesos sociales*, núm. 36, México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Xochimilco, pp. 127-152.
- CASTILLO, G. (2014), “De 15 detenidos en el Zócalo 11 ya fueron consignados”, en *La Jornada*, sección “Política”, 22 de noviembre, México.
- DELGADO, M. (2013), “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”, en *Quadern-e*, núm. 18, Barcelona: Institut Català d’Antropologia.
- DEWEY, J. (2008), *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós [1934].
- DIÉGUEZ, I. (2014), *Escenarios liminales. Teatralidades, performance, política*, México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas.
- EXPÓSITO, M. *et al.* (2012), “Activismo artístico”, en Red Conceptualismos del Sur (ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- FERNÁNDEZ, B. (2000), *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano, como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid-Faculta de Bellas Artes.
- GAYTÁN, P.; VALDÉS, J. (2015), “Creativismo: estética política en los colectivos libertarios y anarco-puck-zapatistas en la metrópoli

- defeña”, en *Inventar el futuro: construcción política y acción cultural. Memoria del V encuentro de investigación y documentación en artes visuales*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pp. 169-188.
- GIDDENS, A. (1998), *La constitución de la sociedad, bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu.
- JELLIN, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- RANCIÈRE, J. (1998), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- RANGEL, C. (2012), “Introducción”, en C. Rangel y E. Sánchez (coords.), *México en los setenta. ¿Guerra sucia o terrorismo de Estado?*, México: Itaca / Universidad Autónoma de Guerrero.
- ROCHA, L. (2015), “A 30 años de 1985”, en *Revista Fluir*. Disponible en [www.revistafluir.com.mx], 31 de Enero de 2017.
- TAYLOR, D. (2012), *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- TOURAINÉ, A. (2011a), *A la búsqueda de sí mismo*, Barcelona: Paidós.
- TOURAINÉ, A. (2011b), *Nuevos paradigmas para comprender el mundo de hoy*, Barcelona: Paidós.
- TREJO, A. (2014), *Pronunciamiento definitivo. 30 de octubre*. Disponible en [www.facebook.com/groups/#HayQueContagiarLaEsperanza], 3 de agosto de 2015.

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2016
Fecha de aceptación: 27 de enero de 2017