

Pensar los nudos de las memorias y violencias en Chile Escenas de la Cueca Sola¹

Thinking the knots of memory and violence in Chile. Scenes from Cueca Sola

Rosario Fernández Ossandón

Universidad de Chile²

Cómo citar este artículo:

Fernández Ossandón, Rosario (2024). Pensar los nudos de las memorias y violencias en Chile. Escenas de la Cueca Sola. *Pescadora de Perlas. Revista de estudios arendtianos*, vol. 3, n° 3, 79-98.

Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pescadoradepelras/index>

RESUMEN

Nos proponemos pensar en los nudos de las memorias y violencias a partir de escenas de la Cueca Sola, una danza que surge como forma de protesta política de familiares de detenidos y desaparecidos de la dictadura cívico-militar en Chile entre 1973 y 1988. En *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista* (1986), Julieta Kirkwood señala que los nudos dan cuenta de los des-encuentros, de aquello que nos acerca y separa entre feministas, y que, por tanto, tienen el potencial de trabajar las diferencias constitutivas de nuestra realidad y nos permite construirnos mundos. “Los “nudos” se pueden deshacer siguiendo la inversa trayectoria,

¹ Quisiera especialmente agradecer a la profesora María José López no sólo por su cuidadosa lectura de este texto sino también por sus acertados comentarios y su invitación a pensar la noción de acción (*praxis*) en los trabajos de Arendt y Butler.

² Doctora en Sociología (Goldsmiths, Universidad de Londres), Profesora del Departamento de Filosofía y Coordinadora del Grupo de Estudio Interdisciplinar en Filosofía y Danza de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Encargada del Área de Género de NIUMAP-Universidad de Santiago de Chile y Coordinadora del GT Clacso Red de Género, Feminismos y Memorias de América Latina y el Caribe. Sus líneas de investigación son género y teoría feminista; afectos y emociones; cuidados; intimidad y política: trabajo doméstico; metodologías cualitativas; archivos; y filosofía y pensamiento latinoamericano y chileno. Entre sus últimas publicaciones está el libro *El pensamiento de Julieta Kirkwood* (2023, en: Colección Cuadernos Pensadoras Feministas Latinoamericanas, Universidad Nacional Autónoma de México); el capítulo de libro “Ruinas y minerales: Danzar desde los huesos para el derrumbe” (2023, en Márquez, F. Y Kingman, E., *Ruinas en Latinoamérica: Bogotá, Quito, Santiago*. Editorial UAH); y junto a Carol Chan “Compañerismo”: Care and power in affective labor relations (2022, *Critical Sociology* 49(4-5), 707-723).

cuidadosamente, con un compromiso de dedos, uñas o lo que se prefiera, con el "hilo" que hay detrás, para detectar su tamaño y su sentido; o bien, los nudos se pueden cortar con prisas de cuchillos o de espadas (tal como Alejandro hiciera con el nudo gordiano), para ganarse por completo y de inmediato el imperio de las cosas en disputa" (Kirkwood, 1986, p. 8). Por tanto, el uso de nudos en este texto refiere a pensar la relación entre memorias y violencias como una no resuelta, sino como una apertura en potencia crítica. El texto no intenta ser una revisión sobre las formas en que la danza representa hechos traumáticos, sino entenderla como una acción política que cuenta una historia, la del desaparecido y la de otras víctimas de violencias en Chile y América Latina, a través de un conjunto de gestos (Bardet 2012, 2018) donde cuerpo y coreografía configuran una forma narrativa. Para ello, tomaremos algunos elementos del trabajo de Hannah Arendt en *La Condición Humana*, y las reflexiones de Fina Birulés, Julia Kristeva, Judith Butler y otros, a propósito de contar historias y del lugar de las artes dramáticas en vincular memoria y política. A su vez, esperamos aportar una sensibilidad feminista para hacer preguntas respecto al lugar del dolor y el duelo como afectos íntimos y públicos.

PALABRAS CLAVE: memoria, violencia, danza, filosofía

ABSTRACT

We propose to think about the knots of memory and violence from scenes of the Cueca Sola, a dance that emerged as a form of political protest by relatives of prisoners and disappeared during the civil-military dictatorship in Chile between 1973 and 1988. *Being political in Chile. The knots of feminist wisdom* (1984), Julieta Kirkwood points out that the knots give an account of the dis-encounters, of what brings us closer and what separates us among feminists, and that they therefore have the potential to work out the constitutive differences of our reality and allow us to build worlds for ourselves. "Knots can be undone by following the reverse trajectory, carefully, with the engagement of fingers, nails, or whatever one prefers, with the "thread" behind, to discover its size and meaning; or knots can be cut with knife or sword haste (as Alexander did with the Gordian knot) to gain fully and immediately the realm of the things in dispute" (Kirkwood, 1986, p. 8). Thus, the use of knots in this text refers to thinking about the relationship between memory and violence as an unresolved one, but as an opening of critical potential. The text does not intend to be a review of how dance represents traumatic events, but to understand it as a political action that tells a story, that of the disappeared and other victims of violence in Chile and Latin America, through a series of gestures (Bardet, 2012, 2018) in which body and choreography configure a narrative form. To do this, we will take some elements from the work of Hannah Arendt in *The Human Condition* and the reflections of Fina Birulés, Julia Kristeva, Judith Butler, and others on storytelling and the place of the dramatic arts in linking memory and politics. At the same time, we hope to bring a feminist sensibility to the question of the place of pain and grief as intimate and public affects.

KEY WORDS: memory, violence, dance, philosophy

La natalidad y la aparición

[...] la condición más general de la existencia humana: nacimiento y muerte, natalidad y mortalidad [...] el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo no solo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. [...] un elemento de acción y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas [...] la natalidad y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico.

Hannah Arendt, *La condición Humana* ([1958] 2023, p. 28)

Hannah Arendt define tres actividades fundamentales de la *vita activa*: la labor, ligada a la reproducción de la vida misma; el trabajo, vinculado a la producción de la mundanidad; y la acción, donde ocurre la relación *entre* humanos en pluralidad. Comprendemos que hoy la división entre estas actividades es confusa e invita a mantener una mirada crítica. A su vez, la natalidad junto con la mortalidad son las condiciones generales de la condición humana, lo que devela el carácter condicionado de los humanos, es decir, “los hombres, no importa lo que hagan, son siempre seres condicionados” (Arendt, 2023, p. 29) aunque la natalidad y la mortalidad “nunca puedan «explicar» lo que somos o responder a la pregunta de quiénes somos por la sencilla razón de que jamás nos condicionan absolutamente” (ídem, p. 30). Ahora, la natalidad está –especialmente vinculada con la acción y la política:

La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es para la historia. Labor y trabajo, así como la acción, están también enraizados en la natalidad, ya que tienen la misión de proporcionar y preservar –prever y contar con– el constante aflujo de nuevos llegados que nacen en el mundo como extraños. Sin embargo, de las tres, la acción mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad; el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo solo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún, ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico (ídem, p. 28).

La pluralidad y la aparición son, a su vez, condición de la acción. La pluralidad refiere a que “todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por lo tanto nadie es igual a cualquier otro haya vivido, viva o vivirá” (ídem); y la aparición en el espacio público

dice relación con “la apariencia –algo que ven y oyen otros al igual que nosotros– constituye la realidad” (ídem, p. 58-59). Éstas, a su vez, están ligadas a la polis. Arendt sigue a Aristóteles para entender a esta última como el lugar de los asuntos humanos y de la acción:

De todas las actividades necesarias y presentes en las comunidades humanas, solo dos se consideraron políticas y aptas para constituir lo que Aristóteles llamó *bios politikos*, es decir, la acción (*praxis*) y el discurso (*lexis*), de los que surge la esfera de los asuntos humanos (ídem, p. 40-41).

Acción y discurso están condicionados por la pluralidad en tanto con ellos “nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestro original apariencia física” (ídem, p. 157). Para nuestra autora:

Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein*, «comenzar», «conducir» y finalmente «gobernar»), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino). Debido a que son *initium* los recién llegado y principiantes, por virtud del nacimiento, los hombres toman la iniciativa, se aprestan a la acción (ídem).

Pero, e inspirándose en Aristóteles, Arendt comprende que la acción no es el inicio de algo, sino que es parte de lo humano, es decir, los humanos somos “principiante(s) por (nosotros) mismos” (ídem). La acción, así entendida, tiene su propio fin, es fin en sí misma.

Conceptualizada dentro de la noción de *energeia* (actuality) por Aristóteles, la *praxis* incluye actividades que no están orientadas hacia una meta específica (*ateleis*) y no dejan atrás obra creada (*par'autas ergo*), sino que se agotan dentro de una acción que en sí misma está llena de significado (Kristeva 2001, p. 14).

Por su parte, el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y únicos entre iguales. Retomaremos la importancia del discurso más adelante para comentar sobre la memoria, y, por ahora, diremos de la acción y el discurso que en tanto “el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: «¿Quién eres tú?»” (Arendt, 2023, p. 158).

Así, el discurso le otorga a la acción su carácter revelador y su sujeto pues “aunque su acto pueda captarse en su cruda apariencia física sin acompañamiento verbal, solo se hace pertinente a través de la palabra hablada en la que se identifica

como actor, anunciando lo que hace, lo que ha hecho y lo que intenta hacer” (ídem). Estas condiciones nos permiten pensar en la acción como la actividad política. Su carácter relacional, *entre* seres humanos, es lo que permite la política, y cuando el “*entre*” desaparece, cae con ello la pluralidad. Además de la pluralidad, necesitamos la libertad y la igualdad: libertad de movimiento y de creación –un elemento inherente a los seres humanos–, y la igualdad como condición creada en el pacto político para la relación *entre* los seres humanos. La aparición, entonces, de seres humanos permite que cada uno ocupe su propia ubicación espacial y temporal.

Este espacio y tiempo de la acción y el discurso dicen relación con lo que Arendt denomina “trama de relaciones humanas” (Arendt, 2023, p. 162), un intermediario donde surgen los “mundanos intereses humanos” (ídem); que existe en tanto hay hombres que vivan juntos y donde la pregunta sobre el “quien” ocurre y toma contacto con las otras vidas. “Debido a esta ya existente trama de relaciones humanas, con sus innumerables y conflictivas voluntades e intenciones” (ídem), la acción también produce historias. Éstas “resultados de la acción y el discurso, revelan un agente, pero este agente no es un autor o productor” (ídem), es decir, hacen de la *polis* “una especie de recuerdo organizado” compartido (ídem, p.174). Para la autora, “la esfera política surge de actuar juntos, de «compartir palabras y actos»” (ídem). La *polis* surge de esta acción política donde los participantes encuentran su ubicación y entran al “espacio de la aparición (...) el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí” (ídem, p. 175). Ahora, esto no es asunto sólo de los vivos y surge la pregunta por la permanencia. Nos detendremos en dos mecanismos importantes para la autora que contribuyen a mantener a la *polis* como comunidad de recuerdo organizado: el poder, como potencial de la aparición en el espacio público en tanto los seres actúan en conjunto; y la historia, en tanto, elaboración de narraciones y de prácticas de producción de memorias.

El poder en Arendt se vincula con el carácter emergente y potencial de la esfera pública. No es algo que se pueda almacenar y mantener, como es el caso de la violencia, pues “solo existe en su realidad” (Arendt, 2023, p. 176). Así, el “poder solo es realidad donde palabra y acto no se han separado” (ídem), donde “los actos no se

usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades” (ídem). Para nuestra autora, poder es potencial:

La palabra misma, su equivalente griego *dynamis*, como el latino *potencia* [...] indica su carácter «potencial». Cabría decir que el poder es siempre un poder potencial y no una intercambiable, mensurable y confiable entidad como la fuerza [...] el poder surge entre los hombres cuando actúan juntos y desaparece en el momento en que se dispersan (Arendt, 2023, p. 176).

A su vez, el poder se vincula con la memoria en tanto que éste:

preserva a la esfera pública y al espacio de la aparición, y, como tal, es también la sangre vital del artificio humano que, si no es la escena de la acción y del discurso, de la trama de los asuntos humanos y de las relaciones e historias engendradas por ellos, carece de última *raison d'être* (Arendt, 2023, p. 180).

Así, el poder como potencia se genera en la esfera pública de aparición donde los asuntos humanos, esto es la acción y el discurso, “poseen una permanente cualidad propia debido a que crean su propia memoria” (Arendt, 2023, p. 183). A continuación, veremos el lugar de la memoria y el de narrar historias, para pensarlo respecto al lugar de la *praxis* en el arte dramático, y así luego preguntarnos ¿qué lugar ocupa la danza en el contar historias en la política? y ¿cómo participa de los nudos de la memoria y la violencia?

Contar historias y el arte dramático

Aleándonos de una herencia de la historia como movimiento lineal, teleológico y metafísico, la acción genera las condiciones para la memoria y la historia. Para nuestra autora la historia se compone por acontecimientos que aparecen como episodios singulares que interrumpen la vida cotidiana para dar apertura a lo nuevo. Es en el contar historias, el narrar, lo que nos permite estabilizar cierta permanencia en el mundo. En palabras de Fina Birulés:

[...] imita la imprevisibilidad de la condición humana, reproduce poéticamente la contingencia sin cancelarla. Así, Arendt insiste en el carácter unificador de la narración: en el relato damos sentido a lo heterogéneo –acciones, pasiones, circunstancias, golpes de fortuna– pero sin anularlo o definirlo (2007, p. 179).

Contar historias da significado a las acciones humanas “a través del entretejimiento de la trama en un relato” (Iñigo, 2018, p. 175). No es una explicación, descripción de hechos o una racionalidad de los sucesos históricos, ni tampoco es personal. Más bien, permite la posibilidad de que surja la imaginación, una que, a su vez, actualiza

la pluralidad, es decir, hace que aparezcan los distintos puntos de vistas de los seres humanos, develando su profundo carácter intersubjetivo y abierto. Las historias son artificios humanos que nos sirven para relatar la acción y no son los actores sino los narradores los que relatan esa historia. Contar historias no es una recuperación del pasado, sino una forma de dar sentido tomando distancia para reconciliar en la medida en que intentamos entender. Es un trabajo de y para el presente, una forma de producción de mundo y, por tanto, una forma de hacer política, es decir, una acción política. De acuerdo a Julia Kristeva, “[...] actuar, ver, recordar, completar la memoria a través de la narrativa: ese parece ser el camino real hacia la revelación del quién que constituye, en Arendt, una narración verdaderamente política” (2002, p. 19, traducción propia). Incluso, respecto a la aparición, Arendt dirá que:

[...] las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos– llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales (2023, p. 59).

Afectos como el dolor o el duelo tendrían una aparición pública a través de la narración. La narración no adquiere sentido por su coherencia sino por su capacidad de remembranza –propia de la poética– una actividad que nos permite intentar cierta permanencia. Kristeva nos señala que:

[...] la posibilidad de representar el nacimiento y la muerte, de concebirlas en el tiempo y explicarlos a los demás –es decir, la posibilidad de narrar– fundamenta la vida humana en lo que le es específico, en lo que no es animal en ella, no fisiológico. Mientras evoca implícitamente a Nietzsche, quien ve «la voluntad de poder» como un deseo normal en la vida, y también invoca implícitamente a Heidegger, quien orienta el biologismo de Nietzsche hacia la «serenidad» de la expresión poética, Arendt rehabilita la praxis de la narrativa. Desafiando la lejanía de la obra poética, sólo la acción como narración, y la narración como acción, puede realizar la vida en términos de lo que hay de «específicamente humano» en ella. Este concepto, cuya procedencia aristotélica es obvia, vincula los destinos de la vida, la narrativa y la política: la narrativa condiciona la duración y la inmortalidad de la obra de arte; pero también acompaña, como narrativa histórica, la vida de las urnas, convirtiéndola en una vida política, en el mejor sentido de la palabra (una que, desde los griegos, ha estado amenazada) (2001, p. 8).

Arendt, inspirada en la noción de *praxis* de Aristóteles³ –entendida como única acción cuyo sentido está en el hacer mismo– y en sus reflexiones sobre la *mímesis*, comprenderá que ésta última no responde a una mera repetición, sino que es una acción en sí misma donde acto y discurso se “reifican” (2023, p. 165). Así, la imitación no es un gesto aislado o un espejo sino una acción que permiten que los humanos y sus historias aparezcan y permanezcan. Aristóteles estudiando la tragedia dirá que ésta es:

[...] (la) reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza (1946, p. 8-9).

Es decir, en el drama, Aristóteles encontrará la *mímesis praxeos*, “algo más otra vez” (Kristeva, 2001, p. 20). Arendt sigue esta línea argumentando que:

[...] la imitación o *mimēsis*, que, según Aristóteles, prevalece en todas las artes, aunque únicamente es apropiada de verdad al *drama*, cuyo mismo nombre (del griego *dran*, «actuar») indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar. Sin embargo, el elemento imitativo no solo se basa en el arte del actor, sino también, como señala Aristóteles, en el hacer o escribir la obra, al menos en la medida en que el drama cobra plena vida solo cuando se interpreta en el teatro. Únicamente los actores y recitadores que re-interpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los «héroes» que se revelan en ella. En términos de la tragedia griega, esto significaba que la historia y su universal significado lo revelaba el coro, que no imita y cuyos comentarios son pura poesía, mientras que las identidades intangibles de los agentes de la historia, puesto que escapan a toda generalización y por lo tanto a toda reificación, solo pueden transmitirse mediante una imitación de su actuación. Este es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás (2023, p. 165-166).

Acción y *mímesis* se producen en la tragedia en tanto acción de las acciones humanas. Quisiéramos en este escrito preguntarnos por el lugar de la danza como poética narrativa. ¿La danza es como la tragedia? ¿Podrá la danza, en tanto movimiento efímero corporal que lidia con los pesos de la gravedad, convertirse en una acción política? ¿Puede hacer aparecer el dolor y el duelo en lo público? Sabemos que para Arendt el discurso y la acción son fundamentales para construir

³ “La finalidad de las acciones se produce según la ocasión y, por tanto, lo voluntario o involuntario hay que calificarlo como tal en el momento en que se realiza” (Aristóteles, 2005, libro III, p. 95).

el mundo, en tanto nos permiten responder a la pregunta ética ¿quién eres tú? Entonces, ¿puede un cuerpo hablar a través del movimiento, hacer/contar historias y permitir que aparezca el *tú* desaparecido? A continuación, realizamos una propuesta interpretativa sobre la danza como el juego de los pesos corporales en un campo gravitacional que ligaremos con la idea de performance en Butler, con el fin de encontrar un diálogo entre Arendt y Butler a partir de la noción de poder, para posteriormente hacer un análisis de la Cueca Sola.

Danza y memorias

En la tradición filosófica –desde Paul Valéry, Friedrich Nietzsche hasta Alain Badiou– ha habido una comprensión de la danza construida desde la mirada de un espectador asombrado que idealiza el movimiento estilizado, perpetuo y ligero de el/la bailarín/a y que se pregunta sobre su relación con el pensamiento. En *Filosofía de la danza*, Valéry ([1936] 2016) pensó la danza como un arte deducido de la vida misma, eso sí, una vida alejada de lo práctico, ordinario e útil ofreciéndonos la ligereza y belleza (de la bailarina) en tanto formas elevadas de la vida. El riesgo de esta y otras lecturas es la idealización, romantización y abstracción de la danza, desconectándola de la experiencia cotidiana y de la acción humana, es decir, de su condicionalidad espacio-temporal. André Lepecki (2008) ofrece una mirada que complejiza esta trayectoria del pensamiento de la ligereza al pensar la danza y su relación con la modernidad. La danza no estaría exenta de las exigencias de la vida práctica y del imperativo cinético, es decir, de las demandas del movimiento constante y productivo, donde los sujetos son definidos en tanto agentes voluntaristas, autosuficientes y flexibles. El proyecto moderno le exige a la danza la ejecución de una “imparable motilidad” (Lepecki, 2008, p.16).

Considerando tanto la crítica a la concepción de la danza como ligereza y comprendiendo la relación de la danza con el mundo, el pensamiento crítico contemporáneo intentará ir más allá de una mirada sustancialista, representacional o instrumental tanto sobre el cuerpo como sobre la danza. Serán los gestos, las sensaciones y los estilos de una corporeidad relacional (Ginot, 2014) los que tomará el centro de la atención para indagar en cómo la danza nos brinda otras formas de

estar en el mundo (Bardet, 2018; Bernard, 2001) en tanto intensificación de la experiencia corporal (Nancy, 2003). En esa intensificación, la danza puede entenderse como la toma de conciencia de la gravedad del cuerpo. El cuerpo es para Nancy lo que expone el sentido y la existencia de estar en el mundo y la gravedad de la existencia: “El cuerpo es la gravedad. Las leyes de la gravitación conciernen a los cuerpos en el espacio” (2003, p. 11). Como señala Bardet, danza es “la experiencia sensible de la gravedad” (2012, p. 52).

Pensada así, como una acción desde y en el mundo, es decir, como el movimiento de los pesos en relación con estar (gravitacionalmente) en el mundo, la danza, interpretamos, también participa como fuerza de creación (natalidad), que actualiza la pluralidad y narra una historia intersubjetiva. ¿Cómo puede la danza “hablarnos” sin palabras, sino a través de actos y gestos corporales? Proponemos, desde una lectura arendtiana, pensar a la danza como una acción política al movilizar los pesos y las posibilidades de aparición.

Para ello, retomemos las nociones de acción y poder en Arendt para ponerlas en diálogo con los trabajos de Judith Butler sobre poder y performance. Argumentamos más arriba que en Arendt la acción refiere a la noción de *praxis*, es decir, un acto que tiene un fin en sí mismo. Para la autora, la acción está íntimamente ligada a la noción de poder en tanto potencial mientras discurso y acto no se hayan separado, es decir, donde no hay violencia. Para nuestra autora, la acción es un potencial que tiene su propio fin y que es indeterminado. En el caso de Butler, ella entenderá la acción como acto performático. En *El género en disputa*, la autora señala, en el prefacio de 1999, que: “La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género” ([1990] 2022, p. 17).

El género, para la autora, no es algo interior, anterior o una posesión, sino un hacer a través de actos repetitivos. Como declara, “Lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad” (Butler, 2022, p. 29). No es casual que en el prefacio de 1999, Butler intente abrir su noción de poder que, desde una

lectura foucaultiana respecto a su carácter normativo y regulador de las prácticas, haya recibido críticas por un fuerte determinismo que entiende el poder como dominación. Su intención, en este escrito, era mostrar que el género no era “un núcleo interno o sustancia” (Butler, 2022, p. 266) sino que “hacen *en la superficie* del cuerpo [...] el principio de la identidad como una causa [...] El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad” (p. 266). Ahora, en este texto, la autora está pensando principalmente en el género como en la actuación de una norma, es decir, entiende el poder en tanto principio normativo. En *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Butler (2001) pensará el poder más allá de “algo que ejerce presión sobre el sujeto desde afuera, algo que subordina, coloca por debajo y relega a un orden inferior” (p. 12) para pensarlo, junto a Foucault, “como algo que también *forma* al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia” (ídem). Para la autora, “El sometimiento consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia” (ídem). Ahora, este poder –el del sometimiento– que da origen al sujeto:

[...] no mantiene una relación de continuidad con el poder que constituye su potencia. Cuando el poder modifica su estatuto, pasando de ser condición de la potencia a convertirse en la «propia» potencia del sujeto (constituyendo una apariencia del poder en la que el sujeto aparece como condición de su «propio» poder), se produce una inversión significativa y potencialmente habilitante [...] El proceso de asumir el poder no consiste sencillamente en cogerlo de un lado, transferirlo intacto y enseguida convertirlo en propio: el acto de apropiación puede conllevar una modificación tal que el poder asumido o apropiado acabe actuando en contra del poder que hizo posible esa asunción (Butler, 2001, p. 23).

Así, “en tanto que potencia del sujeto, el poder asume su dimensión temporal presente” (Butler, 2001, p. 24).

Estas reflexiones nos permiten vincular la noción de acción, poder y performatividad de Arendt y Butler. Si bien hay diferencias entre las autoras, pues la primera piensa el poder en relación a la pluralidad y la segunda en relación a las normas sociales, en ambas autoras la acción es la forma de aparición en el mundo. Si Arendt, de la mano de Aristóteles, entenderá la acción como potencia que se ofrece de forma especial en el arte dramático, con Butler comprenderemos que el poder es

una acción potencial que se produce en el acto mismo de la performance. Es decir, tanto en el teatro como en la performance, el poder es una acción que funciona dentro de la relación entre acto y discurso, pero indeterminada en términos temporales, y que más bien adquiere sentido en su hacer. Ni la mimesis ni la performance implican una repetición mecánica, sino una acción política de potencia, es decir, de potencialidades en el acto, pasado, presente y futuro.

Si extendemos esta lectura sobre acción y poder, podemos pensar en la danza como una acción política, es decir, por un lado, como una potencia transformadora mediante la negociación de los pesos en un tiempo y espacio, en un campo gravitacional de tramas sociales que se vincula con el mundo en que se realiza, en un mundo con otros, en una red plural. Y, por otro lado, la danza y su interpretación en movimiento producen una narración, un ejercicio de remembranza y de memoria. En sus estudios sobre prácticas artísticas de la performance y la danza en relación a la violencia en México, Roxana Díaz (2019) señala que “la danza y la performance construyen espacialidades memoriales que evocan imaginarios [...] denuncian la violencia y transmiten el dolor [...] y resignifican la ausencia a través de la presencia compartida de los cuerpos en movimiento y/o acción” (p. 45). Para la autora, la danza es una acción ética:

La danza y el performance son capaces de crear espacios en libertad, útiles para denunciar la injusticia, los miedos, anhelos, memorias, pero además para procesar la violencia vivida con el movimiento del cuerpo. Ante procesos traumáticos y violentos como los asesinatos y las desapariciones forzadas, las danzas y los performances pueden tejer espacios de socialización y comunicación, configurándose en lugares de encuentros memoriales (Díaz, 2019, p. 49).

De este modo, argumentamos que la danza es también una forma de comprender aquello que ocurrió, sin intentar crear un relato fiel de la historia sino más bien hacer sentido de, en este caso, hechos traumáticos en relatos donde un *tú* aparece en gestos y estilos corporales en la danza de la Cueca Sola. En referencia a los procesos de duelo, Díaz nos recuerda el trabajo de Judith Butler y plantea que

[...] (las) manifestaciones puedan generar espacios para procesar el dolor, aunque sea de forma efímera, en la medida que visibilizan la ausencia en el presente para socializarla y transformarla. Porque el duelo no implica sustituir o “superar” la pérdida, sino resignificarla colectivamente” (2019, p. 49).

Proponemos, entonces, salir de la mirada de un espectador deslumbrado y, a su vez, pensar críticamente la relación entre danza y mundo. Es decir, interrumpir la noción de la danza como un espectáculo de lo ligero para pensarla como movimientos gestuales de corporalidades y pesos que tienen una presencia y una gravedad en el mundo –que considera también la pausas y detenciones como parte de ese movimiento– y que deviene en una acción potencial, es decir, que moviliza el poder. En estos movimientos, aparecen múltiples voces que, colectivamente, sienten y trabajan el duelo como una acción política de memoria. A continuación, nos preguntamos sobre la danza en el contexto de la dictadura militar chilena y sus repeticiones y extensiones en la postdictadura. Miremos la Cueca Sola para pensarla como acción política que narra el cuerpo ausente de aquel que ya no está pero que afecta el campo gravitacional de la democracia contemporánea.

Escenas de La Cueca Sola

La Cueca Sola es una danza –que reinterpreta el baile nacional de la cueca– creada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) de Chile, organización fundada tras el golpe militar de 1973. Es bailada por una mujer, sin una pareja, tal como sería en cualquier variante de la cueca nacional, portando en su pecho el retrato de la persona que busca recordar. La melodía y el ritmo del baile se preservan, pero los versos de la cueca manifiestan el dolor de la pérdida del ser querido. Comienza con la presentación de la persona indicando el parentesco con él o la desaparecida/o: *soy madre de/soy hija de/soy hermana de [...] detenido(a) desaparecido(a) el [...]*. Luego se acostumbra a hacer un brindis, el cual se evoca el sentimiento de pérdida del familiar, pero también es un llamado a que no se vuelvan a cometer hechos de violencia en el país: *Yo brindo por la verdad, la justicia y la razón, porque no exista opresión, ni tanta desigualdad. Con coraje y dignidad, de este mal hay que salir, vamos a reconstruir y con cimientos bien firmes, para que jamás en Chile esto se vuelva a vivir.*

Las primeras presentaciones de la Cueca Sola se realizaron en el año 1978 por el grupo folclórico de la Agrupación, que, motivado por los versos de Gala Torres y Victoria Díaz, buscó retratar la cotidianidad perdida tras la separación forzosa de los

familiares y ser una forma de resistencia político-cultural a la dictadura. En este primer acto:

la agrupación folclórica de la A.F.D.D. puso al frente a una de sus integrantes, Gabriela Bravo, a seguir el esquema tradicional de la cueca con una distinción crucial: la mujer no tenía con quién bailar. La foto sobre su pecho era la imagen de un marido detenido y hecho desaparecer por los organismos de represión de la Junta Militar en el poder –en su caso, el médico Carlos Lorca–, y ante cuyo recuerdo la mujer agitaba su pañuelo desde una visible desolación (Henríquez Ordenes, 6 de enero, 2021, s/p).

La primera interpretación pública para una gran cantidad de personas se realizó en el Día de Mujer de 1983, en el Teatro Caupolicán. Anita Rojas, Tania Toro, Mireya Ramírez, Violeta Morales, Violeta Zúñiga, Doris Meniconi, Norma Mattus y Gala Torres la interpretan frente a cámaras, en una grabación que luego será transmitida en la franja electoral televisiva del plebiscito de 1988. La Cueca Sola generó un gran impacto a nivel nacional e internacional durante el período y tiene repercusiones hasta el día de hoy. Entre las interpretaciones más destacadas, se encuentran las realizadas en los conciertos de Sting organizados por *Amnistía Internacional* en Mendoza (1988) y Santiago de Chile (1990). En 1987, el cantante Sting compuso e interpretó la canción *They Dance Alone*, la cual habla acerca de los familiares de los detenidos desaparecidos que bailan con las fotografías en sus manos. En 2003 Marilú Mallet realiza un documental llamado *La cueca sola*, donde se cuenta la historia de cinco personas vinculadas a la historia de este baile. Gabriela Zúñiga, integrante de la agrupación señala en una entrevista que:

Muchos de los efectos de la música del conjunto se fueron dando sin que nosotros tuviéramos siquiera conciencia del impacto que producían. Cuando partió, en 1978, no teníamos cómo saberlo. Tampoco tuvimos conciencia de que las primeras mujeres en salir a la calle a protestar bajo dictadura fuimos nosotras. Ni de que nuestra idea de encadenarnos al ex Congreso iba a ser una fase histórica de los movimientos sociales en Chile. En general, las cosas que hemos hecho nunca han sido desde la perspectiva de la perpetuidad. Lo hacíamos porque era un momento crítico, porque lo necesitábamos. Porque a nosotros nos decían que los detenidos desaparecidos no existían (Henríquez Ordenes, 6 de enero, 2021, s/p).

La Cueca Sola removió las formas de protesta, denuncia y duelo, transformó el dolor en un afecto profundamente político. A pesar de la falta de conciencia de las repercusiones de sus acciones, la danza impactó –“performateó” un poder– al generar una intensificación corporal que relata la existencia de la desaparición de

personas en un contexto de negacionismo. Sin predecirlo, sus gestos devinieron en acciones de remembranzas respecto a las violaciones de derechos humanos, devino en un acto político en tanto se manifiesta la intención conjunta de narrar la historia presente y narrar la memoria del cuerpo ausente. Con ello, la Cueca Sola hace presente dicho cuerpo al no ocultarlo sino al dejar el espacio vacío para que cobre peso aquel que no nos acompaña produciendo una comunidad política con el desaparecido, restituyendo la *polis* como recuerdo organizado que no olvida sino que integra los hechos traumáticos.

Su capacidad de narrar la historia de la violencia de la dictadora tuvo resonancias más allá de lo planificado convirtiéndose en un archivo coreográfico afectivo, posibilitando nuevas formas de articulación de la comunidad política en y a través de estas resonancias. Sólo tenemos el relato de Oscar Contardo (cronista, homosexual, del Partido comunista y referente de la contra cultura), en su libro *Loca Fuerte. Retrato de Pedro Lemebel*, publicado el 2022, quien relata que en el funeral de Lemebel, uno que duró días y que fue masivo y festivo, un hombre bailó solo la Cueca. Pero ya Lemebel había incursionado en la Cueca Sola para trazar las múltiples violencias en América Latina, entre ellas la colonización y las distintas dictaduras en el territorio:

El 12 de octubre de 1989, fecha en la cual se conmemora el «día de la raza» en los países hispanoamericanos en referencia a las víctimas de la colonización española, las Yeguas del Apocalipsis realizaron una intervención en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos titulada, La Conquista de América. Pedro Lemebel y Francisco Casas vestidos con pantalones negros, a torso desnudo (sobre el que tenían adherido un personal estéreo) y pies descalzos, bailaron una cueca sobre un mapa de América del Sur, que a su vez había sido cubierto con vidrios rotos de botellas de Coca-Cola. Trazando un paralelo entre el proceso colonial de la «Conquista» y el soporte que imperialismo norteamericano habría brindado a los gobiernos militares latinoamericanos, el objeto de la performance era la denuncia de las matanzas que las distintas dictaduras del cono sur ejecutaron en sus respectivos territorios y aludía especialmente a la situación de Chile bajo la dictadura militar. Las Yeguas del Apocalipsis citaron la «cueca sola», acto simbólico de apropiación del baile nacional por las madres, esposas e hijas de detenidos desaparecidos, quienes al bailar solas señalizaban la ausencia de sus familiares varones (Yeguas del Apocalipsis [1989] 2018).

Lemebel y Casas interpretan la Cueca Sola expandiendo su capacidad de resonancia y de afectación citando una memoria de violencias. El baile es

reinterpretado por el movimiento feminista contemporáneo para denunciar los femicidios y violaciones generalizadas a los derechos humanos en “democracia” (Paloma Vargas, 2021), ya sea de forma individual o de forma colectiva, pero siempre aludiendo a los cuerpos ausentes. En 2016 se funda el Colectivo Cueca Sola que realiza presentaciones para diversas fechas importantes como el día de la mujer (8M), el 11 de septiembre (día del golpe de estado), el 30 de octubre (día del ejecutado político), y también en múltiples protestas y manifestaciones sociales durante el Estallido Social de octubre 2019. Como señala Mendez:

[...] el Colectivo ha resignificado la Cueca Sola a partir de la urgencia político social interviniendo diferentes espacios con marcas a través de actos performativos que desprivatizan la memoria para denunciar múltiples violencias contingentes [...] las generaciones que conforman el Colectivo [...] las ha llevado a resignificar la Cueca Sola para realizar un ejercicio de desprivatización de memorias (2022, p. 78).

Interpretamos que la Cueca Sola, como acción política, genera una resonancia sensorial y narrativa que abre posibilidades para interpelar los nudos de la memoria y las violencias y reconfigurar los contornos de la polis y de sus integrantes. Sus interpretaciones se multiplican más allá del contexto del golpe de estado, sin por ello dejar de estar condicionadas a un contexto. Lepecki (2013) nos invita a pensar en la relación entre danza y archivo, proponiendo el carácter encarnado y afectivo de la memoria donde el deseo de archivo es una posibilidad de volver sobre obras pasadas para encontrar en ellas su capacidad transformadora para el presente. A partir de ello, podemos plantear que la plasticidad de la Cueca Sola la vuelve una acción política singular de las mujeres en dictadura pero que en su hacer memoria genera cierta capacidad de apropiación –un poder– a partir de otras experiencias que, no iguales, comparten el duelo ante la pérdida de sujetos en contextos de violencia del pasado y de hoy. Resguardando su singularidad, la Cueca Sola –en su aparición– es generosamente política pues entrega como don la autoría a la comunidad plural, reproduciendo su capacidad de contar historias, vincular acontecimientos, aunar relatos, sin por ello reducirlos a una igualdad homogeneizante. A partir de ello, quisiéramos presentar algunas reflexiones.

La Cueca Sola como acción política

La Cueca Sola permite la aparición de un cuerpo ausente, la del/la desaparecido/a, el homosexual muerto, la mujer asesinada, los pueblos indígenas masacrados, todos aquellos que no están producto de las violencias del pasado y las de hoy, otorgándoles el poder de la aparición a pesar de su ausencia. No relata toda la historia de esos sujetos, sino que articula fragmentos que dan cuenta de la violencia sufrida en un contexto específico. Tampoco iguala todas las historias, sino que vuelve realidad la violencia y permite la aparición de la singularidad de los ausentes.

Con la Cueca Sola aparece una narración que se niega al olvido. A partir de la aparición de la ausencia, ellas convierten en una acción política el problema de los cuerpos víctimas de la violencia. Ante la negación del desaparecido, la negación de la violencia hacia las mujeres y las disidencias, las intérpretes se unen para narrar la historia y la existencia de los que ya no están a través de un baile que justamente hace visible, permite la aparición pública de la ausencia del desaparecido. Si la narración es una forma de dar sentido a actos no necesariamente conectados cronológicamente, las distintas escenas de la Cueca Sola cuentan una historia donde el cuerpo ausente o el cuerpo ensangrentado adquiere un lugar en lo público, es nombrado. Las historias de las violencias son nombradas.

A su vez, dicha aparición –condición para la política– traduce el dolor y el duelo como afecto íntimo respecto de hechos traumáticos a afectos públicos (Berlant, 2020). Estas danzas movilizan los campos gravitacionales dejando espacio no sólo a aquellos que ya no están, sino que también a los afectos que ello produce entre los vivos. Con ello, se interrumpen las fronteras entre lo privado, lo íntimo y lo público. Las interpretaciones, como analiza Paula Hunziker (2021) respecto a la Madres de la Plaza de Mayo, se convierten en modos “de acción política «impuros», en el marco de fronteras categoriales demasiado rígidas entre lo público-ciudadano y lo privado-familiar” (Hunziker, 2021, p. 319).

La danza, en tanto acción gravitacional y sensorial, es una coreografía afectiva que, como palabra corporal, permite que la pregunta *¿quién eres tu?* devenga en remembranza que no se aquietta, que nos invita a palpar y tocar la pregunta ética que

emerge en una polis en deuda con la historia. Esta aparición –que se produce en una danza *efímera*– es sentida y, con ello, es hecha memoria afectiva. Permite a los bailarines y los espectadores sensorializar el acto político que finalmente queda sin un único autor, sino en una comunidad y, con ello, se abre a la imaginación política para crear mundos donde el/la desaparecido/a no desaparece y, con ello, tampoco desaparece la posibilidad de justicia.

La Cueca Sola deviene una acción política no sólo al narrar estas historias, sino que también lo hace interpelación a lo público y al Estado directamente. Cuando el cuerpo baila el baile nacional –*baila la nación*–, interpela a lo colectivo en simultáneas temporalidades. Las escenas de la Cueca Sola son acciones complejas cuyas capas, registros y tonos hacen presencia presente de una memoria que implica reflexionar sobre la temporalidad de la democracia chilena, una con retazos y restos de la dictadura como un “pasado” en su presencia actual. La Cueca Sola no es un contar el pasado como gesto melancólico, es una forma de remembranza corporal que interviene las narrativas y las formas de sentir la política. En este sentido, ella no reproduce una memoria de violencias, crea una memoria que exige reconocimiento y justicia. Deviene en sí en una acción política para imaginar la democracia hoy, generando nuevas condiciones de la comunidad política que fortalecen y generan una potencia, a partir del recuerdo organizado que incluye al/la desaparecido/a para la reconfiguración de la polis.

Bibliografía

- Arendt, H. ([1958] 2023). *La condición humana*. Paidós.
- Aristóteles (1946). *Poética*. Editorial de la Universidad Autónoma de México.
- Aristóteles (2005). *Ética Nicomaquea*. Alianza.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Bardet, M. (2018). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un “cuerpo danzante”. *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 60, pp. 13-28
- Berlant, L. (2020). *Optimismo cruel*. Caja Negra.
- Birulés, F. (2007). *Una herencia sin testamento: Hannah Arendt*. Editorial Herder.

- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra.
- Butler, J. ([1990] 2022). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Díaz, R. (2019). Violencia, memoria y duelo en las espacialidades de la danza y el performance. *ENTORNOS*, 32(2), pp. 45-50.
- Henríquez Ordenes, F. (6 de enero, 2021). La historia de la cueca sola: Pañuelos por la denuncia. *El Universal Chile*, s/p. <https://eluniversal.cl/2021/01/06/la-historia-de-la-cueca-sola-panuelos-por-la-denuncia/>
- Ginot, I. (2014). Inventer le métier. *Recherches en Danse*, (1). <https://doi.org/10.4000/danse.531>
- Hunziker, P. (2021). Política(s) de la acción impura. La voz, la resistencia y lo público en las Abuelas de Plaza de Mayo. En C. Sánchez Muñoz (Ed. lit.). *Violencias de género: entre la guerra y la paz* (pp. 317-351). Siglo del Hombre Editores, Universidad EAFIT.
- Iñigo Valderrama, I. (2018). Sobre la relación entre memoria y política. Contribuciones del pensamiento de Hannah Arendt para el campo de estudios de la memoria. *Sophia Austral*, (22), pp. 163-181. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052018000200163>
- Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Editorial Cuarto Propio.
- Kristeva, J. (2001). *Hannah Arendt: life is a narrative*. University of Toronto Press.
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En A. Écija e I. de Naverán (Eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea Editorial.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá de Henares: Aula de Danza Estrella Casera, Universidad de Alcalá.
- Mendez Navarrete, D. (2022). "Por todos los territorios ellas piden conciencia": Colectivo Cueca Sola y su lucha por las memorias (2013-2020). *REVUELTAS. Revista Chilena De Historia Social Popular*, (5), pp. 74-99. <https://revistarevueltas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/view/78>

Nietzsche, F. (1971). *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial.

Valéry, P. ([1936] 2016). *Filosofía de la danza*. José J. Olañeta Editor.

Vargas Araya, P. (2021). La cueca sola: Manifestación y lugar de memoria en las agrupaciones de familiares de DD.DD y #NiUnaMenos. *Sophia Austral*, 27 (15), pp. 1-16. <https://dx.doi.org/10.22353/saustral202127015>

Yeguas del apocalipsis ([1989] 2018). La Conquista de América. Sitio web del Archivo Yeguas del Apocalipsis. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>