



Los ojos de la revuelta. Objetos, imágenes y rebeldías de la memoria

Coordinación: Clarisa López Galarza

Autores: Cecilia Lacruz, Andrea Forero Hurtado, Júlia Zuza, Natalia Aguerre, Clarisa López Galarza¹

Del 9 al 12 de junio de 2025 se llevó a cabo la X Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales en Bogotá donde nuestro Grupo de Trabajo en Artes y Política presentó una serie de actividades que giraron en torno a la presentación y reflexión de trabajos artísticos de colectivos sociales como los testimonios de víctimas del conflicto en Colombia compilados por la Comisión de la Verdad; las experiencias de intervención en los territorios a través de las artes de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), el conversatorio integrado por activistas de rap/hip hop de Honduras, Colombia y México que dialogaron sobre las problemáticas territoriales y los modos de construir sus narrativas desde una perspectiva latinoamericana y caribeña; y la muestra y diálogo sobre arte urbano del colectivo “Gráfica Dexpierte”. También se llevó adelante una serie de encuentros con investigadores y artistas destinados a debatir sobre las expresiones imaginantes de las luchas, sensibilidades y, principalmente, la memoria colectiva que América Latina y el Caribe construye en estos contextos de resistencia frente a las políticas y administraciones de derecha llevadas adelante en los países de nuestra región.

A modo de recuperar y ampliar los debates, presentamos este documento de escritura colectiva en el que recuperamos experiencias que enlazan distintos lenguajes y soportes artísticos, a la vez que geografías distintas. A través de un abanico de experiencias de Latinoamérica y el Caribe, nos enfocaremos en prácticas que no solamente retoman estas problemáticas como tema de trabajo, si no que imaginan y ensayan nuevos modos de habitar el presente y su relación con la historia.

Este conjunto de procesos interdisciplinarios intersecta las prácticas políticas y poéticas y buscan problematizar y modificar el estado de cosas locales. A la manera de ficciones de archivo, intervenciones en el espacio público o prácticas escénicas y audiovisuales, emergen como nuevas formas de socialización entre sujetos, ensayando nuevos modos de vinculación y de colaboración (Laddaga, 2010). Desde un punto de vista que desasocia las prácticas artísticas de la producción de objetos y de las operaciones heredadas de la modernidad, trabajan con la producción de imágenes, eventos y experiencias como sustrato desde el cual reorganizar los vínculos interpersonales, a partir de dinámicas que ponen en valor otros modos y dispositivos de narración de la historia en Latinoamérica. Destacamos sus rasgos colectivizantes, en tanto proponen la construcción de modos de vida social que, partiendo de un cierto estado de cosas, abren el camino a comunidades experimentales, en las que explorar las complejidades de la vida social en el presente.

Cine uruguayo y luchas cotidianas de las personas en situación de calle

En Uruguay, en un contexto en el que los medios de comunicación abordan cotidianamente la problemática de las personas en situación de calle, se vuelve pertinente atender a las nuevas representaciones de la población sin hogar, ya que estas configuran un repertorio de percepciones compartidas que nutren la imaginación social. Tal es

el caso de la película *Señor, si usted existe, por qué no me saca de este infierno* (2024) dirigida por Jorge Fierro, que narra, al estilo tradicional del cine directo-verité, la historia de Juan “Chacho” Correa, una persona que vive en un refugio y cuya vida mejora a partir de la asignación de una vivienda-contenedor por parte del Estado. Chacho es afrodescendiente y entre otras cosas, toca en una comparsa de candombe, consigue el puesto laboral que anhelaba, pero luego, es despedido. De vez en cuando, atraviesa momentos duros por el consumo de drogas.

El director y Chacho se conocieron en 2015, en los talleres de cine para personas en situación de calle que dictaba Fierro en el Centro Cultural Urbano (Lacruz, 2025). En cada uno de los encuentros de ese taller se filmaba una historia creada y actuada por los participantes. Aunque al principio Chacho era muy tímido, pronto se convirtió en un integrante activo y querido. Desde los créditos iniciales, *Señor...* hace referencia a esta experiencia creativa en clave afectiva y cómplice. Chacho presenta a Fierro ante sus amigos como “mi profesor de cine, Jorgito”. Mientras el equipo de producción monta en plena calle una televisión para mostrar los cortometrajes protagonizados por Chacho, alguien bromea; “De acá a Hollywood”. Como un prólogo lúdico que anticipa la dimensión polifacética del personaje, sus amigos festejan sus interpretaciones en un ambiente comunitario.

Chacho también es una activista de Ni Todo Está Perdido, Nitep, el colectivo formado en 2018 que lucha por los derechos de las personas en situación de calle. Si bien no es el centro de la narrativa de la película, el film integra su militancia como parte de su vida cotidiana. De hecho, tanto la trama del Taller de cine que aparece en varias ocasiones como la del activismo político, construyen, entre otras cosas, un fuerte contrapunto al imaginario que reduce las vidas de la gente sin hogar a la mera sobrevivencia o a imágenes centradas en la victimización.

La primera escena que presenta al colectivo registra una asamblea. Rubí, amiga de Chacho, toma la palabra: “Hoy yo, mujer, en vez de orinar atrás de una palmera, de un auto o irme a la rambla, tengo un baño público que antes no tenía, porque hasta en McDonald’s me cerraron la puerta (...) Esa es una realidad que yo viví, y es parte de la gestión que hizo el Colectivo Nitep, por lo que hoy tengo ese beneficio”. La secuencia continúa con el ir y venir de los participantes que dialogan con desorden. Más adelante, en otra escena nocturna, Chacho y Rubí suben a un estrado en representación de Nitep. Otra vez, Rubí, micrófono en mano, se dirige a los presentes: “Ni Todo Está Perdido es un colectivo que lucha por la persona en situación de calle: por los derechos, por conseguir trabajo, por el alimento diario y por un techo (...) Donde vean gente durmiendo en la calle, hay un colectivo que pelea por ellos”. En el final de la secuencia, cuando Chacho y Rubí vuelven a las viviendas-contenedores, la película ilustra el vínculo de camaradería entre ambos con fragmentos de los cortometrajes realizados en el Taller de cine en donde, en más de una ocasión, ambos interpretan tener un vínculo amoroso. Al igual que la relación entre Fierro y Chacho con la que se abre el film, estas referencias a historias imaginarias ponen en evidencia la dinámica del Taller y, a través de ella, la de los espacios culturales concebidos como ámbitos de vínculos concretos y duraderos. En

¹ Integrantes del Grupo de Trabajo CLACSO Arte y Política, coordinado por Natalia Aguerre, Hans Stange y Andrea Forero.



esa superposición de lo afectivo y lo político, la película revela que el activismo de Chacho se nutre también de las redes de cuidado y de las experiencias creativas que dan sentido a lo cotidiano.

En una secuencia, el colectivo se organiza para salir a manifestarse. En un volante se lee: “*Día de las luchas de las personas en situación de calle. 19 de agosto, ¡Ni una muerte más en situación de calle!*”. Chacho toma la palabra para señalar que ese día “vamos a estar diciendo las cosas que precisamos, los derechos de nosotros, la gente de la calle”. Una joven lee la declaración que se pronunciará en la protesta. Su voz continúa en off sobre la imagen de Chacho que ahora duerme en un ómnibus con su cabeza apoyada en la ventana:

Como colectivo hemos logrado organizarnos, producir, generar trabajo, denunciar nuestras situaciones, movilizarnos, poner nuestra voz en los medios y en mesas de trabajo con autoridades estatales (...) Necesitamos una sociedad con ternura ante las demás personas. Por eso seguimos luchando, con nuestros estómagos contraídos por una alimentación insuficiente, por nuestros derechos, en forma conjunta, porque la lucha colectiva tiene fuerza (...)

Tanto el cansancio como la melancolía que desprende el viaje, tensionan el sentido militante de la proclama provocando una sensación ambigua, como si el plano de Chacho construyera un significado complejo, tal vez incierto respecto de ese “nosotros” político. Entre la épica de la lucha y la intimidad del cansancio, la película retrata cómo el activismo no borra la fragilidad de las vidas que lo sostienen. En la escena siguiente a la de Chacho en el ómnibus, la voz femenina que escuchábamos se funde con otra de una joven que ahora, en la plaza, lee con un megáfono las últimas frases de la proclama. El ambiente se vuelve una celebración con la intervención callejera de los talleristas (de danza, de coro, de teatro) que se suman a la manifestación. De pronto, en medio de una performance artística, Chacho se observa a sí mismo en un espejo y la escena se enmudece. La ausencia de sonido inserta un momento inesperado de intimidad, una pausa introspectiva en medio de la efervescencia colectiva que frena con su incertidumbre una mirada romántica de la política.

La película abre interrogantes sobre los activismos emergentes en torno al sinhogarismo y convoca a pensar estas narrativas en diálogo con otros contextos regionales, reconociendo coincidencias, diferencias y horizontes de representación compartidos. En el caso uruguayo, Nitep ha comunicado sus demandas en medios, redes sociales y a través de su canal de YouTube, donde circulan cortometrajes y testimonios (Aguiar et al., 2022). Estas producciones han introducido formas novedosas de representación respecto al abordaje tradicional del sinhogarismo. En este marco, *Señor...* complejiza la imagen de esa militancia al no mostrarla como un estado heroico permanente, sino como un proceso atravesado por fragilidades y contradicciones que también conforman la acción política en común.

La Memoria colectiva en las narrativas del Teatro Comunitario

El Teatro Comunitario² en Colombia se ha establecido como elemento crucial en la reconstrucción de la memoria social y la transformación cultural en territorios afectados por la pobreza, la violencia y la exclusión. Esta práctica se basa en la participación activa de los miembros de la comunidad, quienes crean narrativas que reflejan sus experiencias y fortalecen su identidad, y las convierten en obras teatrales que muchas veces ellos mismos representan.

Estas narrativas impactantes son fundamentales por su poder de inspirar y movilizar. Se caracterizan por incluir la participación activa y la creación colectiva, como lo señala Augusto Boal (1974), y por reflejar la realidad y dar voz a las comunidades marginadas, como indica Paulo Freire

(1970). En el Teatro Comunitario se despliegan mecanismos para el rescate y reconstrucción de la memoria colectiva, como los siguientes:

1. Recuperación e interpretación del pasado:

El proceso creativo teatral funciona para desenterrar y resignificar memorias históricamente silenciadas o invisibilizadas en los relatos oficiales. Al presentar estas experiencias desde la perspectiva viva de quienes las vivieron, el teatro activa la memoria colectiva, dotándola de voz y sentido. Esta recuperación no es un ejercicio documental, sino una reconstrucción simbólica que genera narrativas impactantes que provocan emociones, reflexiones y acciones, reafirman la importancia de preservar y valorar la memoria comunitaria (Fisher, 1984). Esto hace el Colectivo Mojiganga (Quibdó-Chocó)³, que, por ejemplo, a partir de relatos directos de víctimas del conflicto, elaboran montajes que no solo rememoran el pasado doloroso, sino que invitan a la resiliencia y a imaginar futuros horizontes basados en la reparación y la justicia.

2. Creación colectiva y diálogo generacional:

Mediante la dramaturgia colaborativa, el teatro crea espacios vivos de encuentro donde diferentes generaciones intercambian recuerdos, resignifican su historia y consolidan un tejido colectivo de memoria. Este diálogo asegura que los hechos fundacionales y las heridas pasadas no se olviden, manteniendo viva la memoria histórica comunitaria. La participación activa, punto clave señalado por Boal (1974), convierte a la comunidad en protagonista de su propia narrativa, fortaleciendo el reconocimiento de su identidad y la transmisión de su memoria a lo largo del tiempo. Ejemplo de esto, el grupo El Totumo Encantado (Necoclí-Antioquia)⁴ que desarrolla investigación con las personas mayores y transmisión intergeneracional garantizando la rigurosidad y autenticidad de los montajes.

3. La formación teatral comunitaria:

La formación juega un papel fundamental no solo en la renovación constante del repertorio, sino también en la continuidad y sostenibilidad de los procesos comunitarios (Idartes en Casa, 2015). Los programas formativos comunitarios, especialmente en barrios populares y territorios vulnerados, se convierten en lo que se podrían llamar *escuelas de memoria colectiva*, donde las comunidades no solo aprenden técnicas escénicas, sino herramientas para expresar sus historias, dolores y esperanzas. En barrios urbanos marginales o comunidades rurales, grupos como el Teatro Esquina Latina⁵ (Cali-Valle) han desarrollado procesos pedagógicos que fomentan la educación popular, la formación de proyectos de vida y el desarrollo integral de jóvenes en contextos adversos.

4. La circulación de grupos:

Los festivales y encuentros son fundamentales para rescatar la memoria colectiva, permitiendo que las historias de comunidades vulneradas se compartan y se intercambien, pues preservan y resignifican memorias históricas, activando la memoria colectiva y la identificación emocional. Además, estos encuentros fomentan la participación y visibilización, motivando a las comunidades a contar sus historias. Esto se ejemplifica con la Red Colombiana de Teatro en Comunidad que da cuenta de una experiencia de articulación intergrupal que promueve el intercambio, la reflexión colectiva, e incluso, la incidencia en políticas públicas.

5. Articulación con procesos sociales:

La puesta en escena y la visibilización de problemáticas en el Teatro Comunitario no solo rescatan memorias, sino que también fomentan la participación ciudadana y el empoderamiento colectivo. En este sentido, las narrativas impactantes cumplen un doble rol:

además de preservar la memoria histórica, son instrumentos para movilizar a las comunidades hacia la acción social y la organización política. Marshall Ganz (2009) resalta que estas narrativas inspiran y motivan, facilitando que la memoria no quede como un recuerdo estático, sino que se convierta en un motor para la transformación social y la construcción de futuros posibles.

Así, estos mecanismos, además de rescatar la memoria, la configuran en un recurso dinámico, participativo y transformador que fortalece identidades y promueve cambios sociales, inspirando a las comunidades a participar en la construcción de un futuro mejor.

Las obras de Teatro Comunitario entonces, son archivos vivos que, a través de la participación y la creación colectiva, preservan memorias amenazadas por las violencias y contribuyen a la producción de sentidos, la reflexión crítica y el cuestionamiento a las estructuras de poder, por lo que permiten a las comunidades narrar sus historias, reflexionar sobre su pasado y proyectar un mejor futuro.

El archivo, la memoria y la lucha contra la barbarie

Releer los archivos oficiales no sólo nos permite mirar al pasado, sino también afianzar el compromiso con un futuro más democrático. En los países latinoamericanos con un fuerte pasado colonial, las imágenes institucionales revelan su carga racista contra lxs negrxs y lxs indígenas. Si el archivo es un dispositivo de poder, ya que “el archivo no es una colección de datos, sino una *status*” (Mbembe, 2002), ¿qué podemos hacer al respecto?

Lxs artistas visuales interrogan los archivos utilizando estrategias como la fabricación crítica (Hartman, 2020), que pone a prueba los límites del propio dispositivo. Algunos ejemplos son las brasileñas Aline Motta y Rosana Paulino, dos mujeres negras que mezclan archivos familiares y oficiales para debatir las consecuencias del racismo y la esclavitud en la sociedad. De este modo, vemos que el archivo no está inmóvil, ni estable y puede ser releído según el sabor de las temporalidades; una manera para cuestionar los borramientos de la historia.

Comienzo con las obras de la artista visual Aline Motta (Niterói, 1974), artista que trabaja con varias lenguas y desarrolla una trilogía sobre la diáspora negra de su propia familia. En la obra *Pontes sobre abismos* [Puentes sobre abismos] (2017), vemos una videoinstalación que es desencadenada por un secreto familiar, como narra Motta en el trabajo. La abuela revela a la nieta, la artista en cuestión, que nunca había conocido a su padre, quien a su vez era el hijo blanco de los patrones de su madre, la bisabuela negra de Aline Motta. A partir de este punto de partida, la artista imagina, recrea, fabula los orígenes familiares, trazando un mapa que abarca Río de Janeiro, Portugal y Sierra Leona.

En la obra, se ven varias fotos impresas de familiares de la artista, con especial énfasis en sus abuelas, en tejidos flotando en el agua en un encuentro generacional: vemos la imagen de la abuela y de Motta bañándose en las aguas de Sierra Leona, de donde ambas descienden. El gesto indica la posibilidad de conectar personas y memorias perdidas, asesinadas o silenciadas en la diáspora que Motta propone al lanzar imágenes de su familia sobre las aguas, representando algo tan común entre la población afrodescendiente brasileña, grupo que durante siglos resiste al abismo de ver su historia constantemente atacada.

Siguiendo la línea de visitas y archivos familiares, llegamos a la artista e investigadora Rosana Paulino (São Paulo, 1967), que desarrolla su trabajo con técnicas como el collage y la costura aplicadas a debates sobre la herencia colonial en la experiencia contemporánea. Comentaré brevemente su obra *Parede da memória* (Muro de la memoria) (1994/2015). Compuesta por 11 mini retratos de su familia, las imágenes son impresas en tela y cosidas como pequeños cojines. Originalmente en blanco y negro, algunas de las fotos se colorean posteriormente y se recombinan de diferentes maneras, además de variar el tamaño del panel, que consta de 1500 fotografías. Se puede ver cada detalle de cada retrato e imaginar la historia de cada persona retratada.

Los pequeños cojines en los que están impresas las fotografías tienen forma de patuás, que son amuletos de la buena suerte en el candomblé y la umbanda. Paulino nos hace pensar que su historia personal en los 11 retratos y 1500 imágenes que remiten a una memoria colectiva son elementos que nos guían y nos protegen; cada vida perdida en el barco negrero, cada persona esclavizada de la diáspora que consiguió sobrevivir, cada persona negra que actualmente resiste a la violencia institucional puede considerarse un rasgo de suerte.

La recreación con archivos personales hecha en los trabajos de Motta y Paulino se acercan a la fabulación crítica, entendida como Sayidia Hartman (2020) como el intento de desarrollar una reconstrucción imaginativa de experiencias borradas o manipuladas por los registros oficiales. Más que una estrategia estética, la fabulación crítica puede ser pensada como una herramienta contra el borramiento sistemático de poblaciones, como las afro-diaspóricas e indígenas. Las artistas no realizan un ejercicio de recuperar y recrear sus orígenes, perdidos por causa de la esclavitud, sino que los piensan de otra manera; fabulan a partir de su propia genealogía y archivo familiar, intentando trazar puntos de conexión entre la diáspora negra.

Las metáforas visuales creadas por Motta e Paulino muestran como la historia hegemónica puede ocultar tantas otras experiencias, a menudo subyugadas, con estructuras muy opresivas, como la cuestión colonial y racial en Brasil. Los trabajos tienen un carácter dual, en la frontera entre el registro histórico, realizado a partir de un archivo, y la creación, vista en los mecanismos visuales que utilizan (fotografías, tejidos). Así pues, las dos artistas evidencian la jerarquía de archivo y apuntan a diversos caminos posibles de crítica, al sensibilizar al público para cuestiones que aún están vigentes en América Latina.

Colectivo las Hartas: una mirada “testigo” a través de tres proyectos de “pieles” armadas

Se examinan prácticas de performance artivistas en el Colectivo Las Hartas, a través del uso de la metáfora del “cuerpo armado” como estrategia poético-política en tres proyectos : *Mujeres Armadas* (2020), *Tras el rastro de la Pancha* (2021) y *La Santa Luchona: matrona de las que luchamos en las calles* (2022). Para lo cual, se hace uso del término “piel”, como dispositivo de encarnación simbólica de base, para la generación de contra-archivos, donde se puedan plantear otras narrativas frente a los archivos de origen, en las imágenes y acciones producidas en cada una de las performances, como una respuesta posible frente a la violencia de género y la invisibilización de las mujeres en las narrativas “oficiales”.

I

El Colectivo Las Hartas, somos una agrupación de artivismo feminista e investigación artística (costarricense), conformado por Micaela Canales Barquero, Andrea Gómez Jiménez, Grettel Méndez Ramírez y Mariela Richmond Vargas. La experiencia de trabajar juntas desde la escena, nos permitió la posibilidad de reconocer intereses comunes. Sumado a nuestra inclinación hacia el performance político, feminista y callejero.

Tres de las “pieles”⁶ más significativas que hemos habitado han sido: *Mujeres Armadas*, *las Panchas* y *las Luchonas*. A través de ellas hemos realizado acciones callejeras durante las marchas del Día Internacional de la Mujer (8M) y el Día de la Eliminación de la Violencia contras las Mujeres (25N), entre el 2020 al 2025. Como la participación en protestas sociales como la Gran Marcha Nacional⁷ (2023) durante el actual gobierno de Rodrigo Chaves.

Para *Mujeres Armadas*, tomamos como referencia la investigación que Mariela Richmond venía desarrollando con las armas como objeto simbólico, quien a la vez nos invita a establecer algunas derivas a partir de su investigación. Generamos un “pequeño ejército” de cuatro mujeres armadas en la calle durante la marcha del 8 M (2020). Como “piel” surge de la resignificación de imaginarios nacionales, con relación a cómo se ha representado a la mujer “campesina” en el folclor. Nosotras generamos una imagen colectiva usando el traje

²Este escrito se deriva de la investigación de doctorado de Comunicación de la Universidad de La Plata, sobre el “Teatro Comunitario colombiano como espacio de estrategias de comunicación para el Cambio Social” y alude a algunos de los grupos abordados allí para ejemplificar lo que se plantea.

³El Colectivo Mojiganga, ubicado en Quibdó, Chocó, es un grupo artístico comunitario. Chocó es uno de los departamentos más afectados por el conflicto armado y la desigualdad en Colombia, con la presencia de casi todos los grupos armados ilegales disputándose el control territorial.

⁴El Colectivo El Totumo Encantado, situado en el corregimiento El Totumo, en Necoclí, Antioquia, desarrolla su labor artística y cultural en un territorio en condiciones de aislamiento, limitaciones en infraestructura y profundas problemáticas sociales vinculadas a la pobreza y el conflicto armado. Además, en años recientes ha asumido un rol central en dinámicas migratorias complejas, con un alto tránsito de personas y consecuencias sociales que impactan a la población local.

⁵El Grupo de Teatro Esquina Latina es una destacada organización cultural de Cali, Colombia, fundada en 1973 por estudiantes de la Universidad del Valle. Lo que comenzó como una iniciativa extracurricular entre amigos interesados en actuar, se consolidó en una de las compañías teatrales más importantes del país, reconocida por su trayectoria artística y su compromiso social.

⁶El concepto de piel, lo planteamos como: “una cosa que nos ponemos y quitamos; la construimos, reconstruimos, hackeamos a partir de imaginarios que existen y los resignificamos” (Méndez, 2024, 140). Este concepto ya se había utilizado en la escena, para referirme a diversos estados de presencia encarnada en el cuerpo del performer-intérprete.

⁷<https://crhoy.com/colectivo-las-hartas-marchan-para-exigir-mayor-seguridad-para-las-mujeres>



“típico”, pero armadas con rifles, pañuelos en las muñecas, botas de cuero y gestos combativos. Con esa imagen, participamos en dos exposiciones colectivas, *Recontarnos* (2020) , y *Rewriting us* (2022) con una foto de archivo tomada por Karla Orozco . Exposiciones curadas por el colectivo feminista guatemalteco La Revuelta.

Para el año 2021, recibimos una invitación de la curadora Maya Juracán, para abordar la figura histórica de Francisca Carrasco Jiménez, conocida como *Pancha Carrasco*, benemérita de la patria y heroína de la campaña nacional de 1856-57. De la investigación artística, surge el proyecto: *Tras el rastro de la Pancha*, como parte de la exposición: *Emancipadas y Emancipadoras: las mujeres de la independencia de Centroamérica*¹⁰, junto a otras artistas centroamericanas, que a su vez, abordaron otras mujeres históricas, en el marco de la celebración del Bicentenario.

Nuestra propuesta incluía una serie de 7 foto performances, una pieza de audio: el corrido *-slam* de la *Pancha* e instalación de objetos. Nuestra estrategia fue generar una narrativa visual alternativa, a partir de la activación tanto de archivos históricos, imágenes, así como el trabajo a partir de espacios vinculados a la heroína, mediante estrategias paródicas, ejercicios de fabulación, donde nos permitimos contar su historia como nos hubiera gustado que fuera contada.

Al igual que en *Mujeres Armadas*, planteamos un grupo de cuatro *Panchas Armadas*, que se traducen en escenas colectivas, como fueron: las cuatro heroínas, la condecoración colectiva a partir de la medalla que aparece en el retrato más conocido de ella, realizado por Manuel Zuniga, como un ejercicio de reconocimiento entre mujeres. Así como algunas escenas icónicas como: *la toma del cañón*, y *la lanzada de la piedra*. Otras imágenes fueron un diálogo crítico a partir de situaciones de violencia sufridas por ella, así como la pobreza en la que vivió en sus últimos años, haciendo alusión a la pensión infima y tardía que recibió.

Finalmente con la “piel” de las *Luchonas*, encarnamos la imagen de cuatro mujeres boxeadoras, usando indumentarias propias del boxeo, colocadas en un nuevo ring: la calle. Participamos de una residencia artística en el espacio *Satisfactory*¹¹, gestionada por Erika Martin. Durante un mes revisamos parte de nuestros archivos como colectivo, lo cual nos permitió identificar algunos ejes de acción sobre los cuales veníamos trabajando. A partir de exploraciones con algunos objetos-archivo (“reliquias”) de la piel de la *Luchona*, se me “apareció” por primera vez la figura de *La Santa Luchona*, representada a “imagen y semejanza” de nosotras, con la bata roja, guantes, pelo trenzado y botas. Una santa sincrética, popular y feminista, que agrupa nuestra lucha en las calles y en los espacios cotidianos.

Alrededor de esta figura, generamos el proyecto de *La Santa Luchona: matrona de las que luchamos en las calles*, con el cual participamos

en el MADC¹² entre octubre y noviembre del 2022. Planteamos una propuesta instalativa y performática. Entre las acciones más significativas, para el cierre de la expo, realizamos una performance abierta en marcha del 25N, que nombramos *Procesión Carnavalesca de la Santa Luchona*, donde llevamos a la santa en andas con la colaboración de 40 mujeres y tres colectivas de mujeres músicas¹³.

Tanto la *Santa Luchona* en su propuesta instalativa como la *Pancha*, han sido reactivadas en el año 2025, como parte una exposición colectiva llamada: *Somos mares, ríos, flores, minerales, volcanes, montañas y compost*, curada por Maya Juracán, Emilia Yang y Ana Laguna, gestionada por el colectivo UNFES¹⁴, que es una agrupación de artistas centroamericanas, en producción con el MADC-CR.

II

El cuerpo de las mujeres constituye uno de nuestros espacios de lucha. Ante la percepción de inseguridad, el aumento de feminicidios y la violencia sistemática sobre los cuerpos de las mujeres, la metáfora del “cuerpo armado” resulta aún una imagen poderosa de resistencia y como forma de representación simbólica, poética y política.

Desde nuestra práctica, hemos generado una serie de imágenes en movimiento y acciones, que buscan no caer en una apología a la violencia desde la (re)presentación de un cuerpo cargando un arma. Tal como plantea Natalia Solano Meza sobre *Mujeres Armadas*: “parecen en realidad operar o querer operar como una contra respuesta a la violencia, específicamente a la violencia de género. Esto parece muy interesante, por cuanto sugiere la existencia de muchas capas de significado” (Solano, Meza, 2020).

En ese ejercicio de representación alternativo, no pretendemos plantear citas textuales de los archivos de origen, a partir de los cuales generamos estas imágenes de “ cuerpos armados” en nuestras performances. Nuestro interés no es trabajar con la idea de una “verdad histórica”, sino de establecer fabulaciones críticas, que dialoguen con nuestro presente, a través de la activación de archivos, ya sea versionando, parodiando, contra-archivando, resignificando, etc. Tal como plantea Antivilo Peña (2015), la reactivación de archivos en la propuesta de artistas y activistas feministas, no se trata solo de rescatar antiguos documentos, sino de hacerlos productivos, desde diferentes dispositivos, generando nuevas resignificaciones que dialoguen con el presente.

Cerramos este breve recorrido, agradeciendo y reconociendo que esta escritura encarnada es gracias al trabajo en red con mis hermanas Las Hartas. Un trabajo movido por el deseo desde el cual habitamos en colectiva nuestras “pieles”. Porque se trabaja mejor en colectivo que sola.

Referencias

Aguiar, Sebastian; Cardozo, Dulcinea; Ciapessoni, Fiorella; Etchebehere, Cecilia; Ferreira, Walter; Guevara, Alejandro; González Echaniz, Martín; González, Tacuabé; Lans, Sofía; Leopold, Sandra; Matonte, Cecilia; Montealegr, Natalila; Pérez, Leticia; Rossal, Marcelo; Sarachu, Gerardo y Laura Zapata (2022). “De encuentros, conflictos y resistencia. Reflexiones en torno al relacionamiento entre el colectivo Ni todo está perdido (Nitep) y la Universidad de la República”, en Cecilia Etchebehere, Florencia Ferrigno, Laura Zapata (coord), *Ciencias Sociales y extensión universitaria: aportes para el debate*. Montevideo. 195-214.

Antivilo Peña, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano*. Ediciones desde abajo.

Boal, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido*. Ediciones La Flor.

Centro Cultural de España-Lima. (2019). *Emancipadas y emancipadoras*.

Las mujeres de la independencia. <https://ccelima.org/evento/emancipadas-y-emancipadoras/>

Colectivo Las Hartas (2021). *Tras el rastro de la Pancha* [foto performance, audio y objetos]. Centro Cultural de España.

Fisher, Walter. (1984). *Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument*. Communication Monographs, 51(1), 1–22.

Freire, P. (1970). *La pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI Editores.

Ganz, Marshall. (2009). *Why David Sometimes Wins: Leadership, Organization, and Strategy in the California Farm Worker Movement*. Oxford University Press.

Hartman, Saidyia. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12-33

¹⁰Emancipadas y Emancipadoras: <https://ccecr.org/evento/emancipadas-y-emancipadoras/>

¹¹*Satisfactory* es un espacio independiente de arte y diseño ubicado en Barrio Escalante, San José, CR, a cargo de la curadora y gestora cultural Erika Martin. En este espacio se apoya y estimula la producción artística, se abren espacios de residencia y encuentros entre artistas del medio de las artes visuales y escénicas.

¹²Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

¹³Nos acompañaron agrupaciones musicales feministas como fue: Toca el Tambó, Retumba y Chicas al Frente

¹⁴Unión de feministas engendrando nuevos sistemas (UNFES). Link a info de la expo:<https://www.madc.cr/index.php/es/expo/unfes-somos-mares-rios-flores-minerales-volcanes-montanas-y-compost>

Idartes en Casa. (2015). *Teatro Comunitario de Bogotá 2010-2015*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá.

Juaracán, Maya (2021). *Exposición en el marco del circuito de prácticas artísticas feministas*. <http://ccecr.org/evento/emancipadas-y-emancipadoras/>

La Revoltosa (2022). Recontarnos: una exposición de artistas mujeres de Centroamérica. *Artishock*, [HTTPS://ARTISHOCKREVISTA.COM/2022/05/18/RECONTARNOS-ARTISTAS-MUJERES-CENTROAMERICA/](https://artishockrevista.com/2022/05/18/recontarnos-artistas-mujeres-centroamerica/)

Lacruz, Cecilia (2025). “Taller de cine con personas en situación de calle”, 27 de julio, *Razones y personas*. <https://www.razonesypersonas.com/2025/07/taller-de-cine-con-personas-en.html>

Laddaga, Reinaldo. (2010). Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Mbembe, Achile. (2002). The Power of the Archive and its Limits. In *Refiguring the archive* (pp. 19-27). Dordrecht: Springer Netherlands.

Solano Meza, Natalia (Presentadora). (2020, 29 de mayo). *Aguerridas, no violentas* (6) [Episodio del podcast de audio]. Arquitectura: Teorías e Historias. <https://open.spotify.com/episode/1deZLRde4mREiEE2nVw6nR>

Cuadernos del pensamiento crítico latinoamericano no. 102 : los ojos de la revuelta : objetos, imágenes y rebeldías de la memoria / Cecilia Lacruz ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2025.
Libro digital, PDF - (Pensamiento crítico latinoamericano)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-308-138-7

1. Cine. 2. Personas sin Hogar. 3. Teatro. I. Lacruz, Cecilia
CDD 791.4301



Librería
Latinoamericana
y Caribeña de
Ciencias Sociales

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales



libreria.clacso.org