

Mediaciones de la acción política performativa

Mediations of performative political action

Cómo citar

este artículo en APA:

Moreno Rodríguez, D. y Valerio Echavarría, C. (2020). Mediaciones de la acción política performativa. *Analecta Política*, 10(19), 140-165.

Fecha de recepción:

12.10.2020

Fecha de aceptación:

20.12.2020

DIANA CAROLINA MORENO RODRÍGUEZ

Doctora en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud

Profesora de la Pontificia Universidad Javeriana

Grupo de investigación: Lenguajes, pedagogías y culturas

Correo electrónico: mo-diana@javeriana.edu.co

CARLOS VALERIO ECHAVARRÍA

Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud

Profesor de la Universidad de La Salle

Grupo de investigación: Educación ciudadana ética y política para la paz

Correo electrónico: carlosv734@gmail.com

Resumen

Este artículo recoge los resultados parciales de la investigación doctoral titulada *Acción política performativa: relacionalidad y agenciamiento en las actuales formas de reclamación*. Dicha investigación se preguntó por la naturaleza performativa en algunas formas de reclamación social actuales, específicamente, en aquellas en las que se recurre a repertorios o mediaciones de carácter estético o artístico. En este sentido se recogen acá algunos de los elementos teóricos de los estudios de la *performance* y de la comprensión de la performatividad. Junto con ello, se alude a la etnografía performativa analizando tres mediaciones: el grafiti “¿Quién dio la orden?”, el reportaje “Nunca más” del portal digital Pacifistas y la muestra fotográfica *Madres terra*, para poner en la escena pública el caso de los falsos positivos. Los hallazgos revelan cuatro funciones de la performatividad que dan algunas luces sobre la variabilidad en los lenguajes, las expresividades y los efectos que se generan en estas formas de reclamación. La primera función se refiere a las acciones políticas como convergencia y materialización de la reclamación a través de grafitis, performances, tatuajes, fotografías, etc. La segunda función habla de cómo las mediaciones son expresiones de una ritualidad que se encarga de actualizar y renovar símbolos. La tercera función propone que tales expresiones son utilizadas, sobre todo, por las víctimas como una manera de corporalizar la denuncia. Y la cuarta establece cómo, a través de las mediaciones, es posible movilizar los sentidos convencionales respecto a la reclamación y la denuncia.

Palabras clave: movimiento social; administración de justicia; democracia; afectividad; estética

Abstract

This article collects the partial results of the doctoral research: *Performative political action: relationality and assemblage in the current forms of claim*. This research asked about the performative nature in some current forms of social claim. It specifically focused in those in which recourse to repertoires or mediations of an aesthetic or artistic nature is implied. In this sense, this article collects some of the theoretical elements of performance studies and of the understanding of performativity. Along with this, it alludes to performative ethnography analyzing three mediations: the graffiti, “Who gave the order?,” the report “Never again” by the *Pacifistas* digital portal, and the photographic exhibition *Madres terra* to put the “false positives” case on the public scene. The findings reveal four functions of performativity that shed some light on the variability in languages, the expressivities and the effects that are generated in these forms of claim. The first function refers to political actions such as convergence and materialization of the claim through graffiti, performances, tattoos, photographs,

etc. The second function talks about how mediations are expressions of a rituality that is responsible for updating and renewing symbols. The third function proposes that such expressions are used, above all, by victims as a way of embodying the complaint. And the fourth of these functions establishes how through mediations, it is possible to mobilize the conventional senses regarding the claim and the complaint.

Keywords: social movement; justice administration; democracy; affectivity; aesthetics

Introducción

El estudio de la acción colectiva y la acción política como elementos caracterizadores de los movimientos sociales ha ocupado un lugar coyuntural en las últimas décadas. Es precisamente la atención a los sujetos participantes de la acción y la exploración de sus intencionalidades y deseabilidades antagónicas lo que constituye una de las más importantes plataformas de interés de investigadores sociales (Flórez, 2015) y de la filosofía y la ciencia política. Pese a esto, el naciente énfasis en la naturaleza estética y performativa de los repertorios actuales de la movilización, la fuerte inclinación de la reclamación hacia diversas formas de lo identitario y hacia la relacionalidad política, así como el acento en los efectos políticos y culturales que dichos repertorios tienen en los reclamantes, en la sociedad civil y en la manera de ver la institucionalidad, plantean hoy por hoy una necesaria atención a dimensiones de la acción dispersamente exploradas. Sobre todo, porque, en relación con planteamientos funcionalistas, estas expresiones de la movilización no responden a modelos épicos (Archila y Pardo, 2001), sino que proponen una multiplicidad de lenguajes, y a la vez revelan convergencias de subjetividades políticas.

Al respecto, autores como Acevedo y Correa (2017), López (2017) y Quintana (2015) señalan que las formas de movilización y de organización social tienen unas modificaciones en las últimas décadas, las cuales se hacen visibles en el tipo de organización, en las reclamaciones y en las maneras de comunicarlas. En cuanto a lo primero, se identifican nuevas formas de la asociación que, más que movimientos, generan agremiaciones y colectividades que no abanderan una única identidad, y que, pese a no tener una durabilidad en el tiempo, consiguen organizarse e incidir en los imaginarios ciudadanos respecto de la participación. Referente a lo segundo, es precisamente esas nuevas formas de la organización las que visibilizan una convergencia de identidades alrededor de las reclamaciones y de las subjetividades reclamantes. Así, el panorama de lo reclamado se amplifica, pasando de la exigencia de una carta de derechos, a la reclamación de condiciones materiales y garantías democráticas reales. Tales expresiones controvirten, incluso, los límites interpretativos de los derechos y las insuficiencias del aparato institucional para garantizarlos, así como proponen transformaciones culturales y políticas. Lo anterior, en relación con el tercer aspecto, habla de que los discursos por la reclamación son reemplazados o complementados por referencias simbólicas, artísticas, *performances* o manifestaciones del arte acción, que, si bien pueden interpelar emocional y mediáticamente, a su vez, buscan una reconfiguración del modelo democrático. De tal manera, no solo son alternativas de recomposición

simbólica de la memoria, sino que desafían los límites de una democracia institucionalizada, pero agotada en su estructura orgánica.

Estos rasgos de la movilización social en Colombia, que en los últimos ocho años han tenido una amplia presencia en el escenario público, demuestran, como lo menciona Cruz (2016, p. 35), una reestructuración organizativa y discursiva que se escapa de los modelos convencionales del estudio de la acción colectiva. El contexto colombiano de 2010 a 2016 ofrece repertorios que controvierten la misma naturaleza jurídica de la reclamación, porque se constituyen en la respuesta a situaciones de crisis de los movimientos.

De tal forma, la preeminencia de elementos simbólicos y performativos en la movilización social no solo obedece al acopio de repertorios utilizados en otras expresiones internacionales de la movilización. En Colombia, el paso de la idea racional-instrumental de las vías legales de la reclamación a una lógica más incidente en los constructos simbólicos ciudadanos tiene una dimensión más problemática. Por un lado, se establece como una respuesta al resquebrajamiento del tejido social de los movimientos dejado por el impacto del conflicto (Cruz, 2016); y por otro, parece contrarrestar la excesiva cultura civilista que ha focalizado la participación democrática en las urnas y en la institucionalidad. Así, aunque antes de la firma del proceso de paz la movilización en las calles ya tenía una afluencia significativa, es en los últimos cuatro años que parece consolidarse masivamente. Ejemplo de ello son las movilizaciones de 2016, tras los resultados del plebiscito por la paz, y el paro nacional desarrollado en 2019. Pese a que estas pueden ser vistas como movilizaciones paradigmáticas en la tradición política del país, a lo largo de estos últimos años, la consolidación de lo público como un escenario de participación y de visibilización de reclamaciones de distinto orden se ha hecho cada vez más frecuente. Tal es el caso de las Madres de Falsos Positivos (Mafapo) y de la incidencia que estas logran tener como organización social. Su presencia como colectivo se hace más evidente en la participación de escenarios mediáticos: muestras fotográficas y artísticas, *performances*, caravanas, entre otras formas de reclamar justicia y reconocimiento. Es en estas manifestaciones que lo performativo aparece en diferentes dimensiones: respecto de lo que se invoca e interpela discursivamente en relación con los recursos estéticos que se utilizan y las subjetividades políticas que se articulan y despliegan.

Es en tal sentido que este artículo recoge parte de los resultados de la investigación doctoral desarrollada entre 2017 y 2020, titulada *Acción política performativa: relacionalidad y agenciamiento en las actuales formas de reclamación*. Dicha investigación se pregunta por la naturaleza performativa de la organización social

y por los alcances comunicativos y políticos que acciones como las de Mafapo y las de otros colectivos tienen en la transformación de nuestra cultura política y democrática. Si bien la referencia a lo performativo viene siendo más frecuente en la nominalización de las formas de protesta; muchas de estas manifestaciones se encuentran vinculadas a comprensiones de lo estético, lo corporal o lo discursivo de la intervención; no obstante, existe poca claridad frente a aquello que puede denominarse performativo en la acción política. Los resultados de la investigación apuntan a que este uso puede tener diferentes connotaciones, y que, por tanto, resulta interesante ahondar en las analíticas desde las cuales se hace explícito lo performativo y cómo esto puede ser constitutivo de ciertos efectos. Con lo anterior, este artículo recoge, en primer lugar, algunos elementos teóricos de los estudios de la *performance* y de la comprensión de la performatividad política. En segundo lugar, muestra algunos elementos metodológicos desde la etnografía performativa. En tercer lugar, el análisis de tres mediaciones: el grafiti “¿Quién dio la orden?”, el reportaje “Nunca más” del portal digital Pacifistas y la muestra fotográfica *Madres terra*, para poner en la escena pública el caso de los falsos positivos y sus respectivos hallazgos. En cuarto lugar, se presentan las conclusiones.

¿Por qué pensar lo performativo en la acción política?

Para entender por qué es necesario pensar lo performativo en la acción política, el trabajo de investigación propuso, inicialmente, una revisión teórica a los conceptos de *acción social* y *acción colectiva*. Revisión que mostró desde las perspectivas de la sociología funcionalista (Parsons, 1951; Weber, 2002) un acento fuertemente racional, y desde los estudios de los movimientos sociales y la acción colectiva (Melucci, 1991; Tarrow, 1997; Touraine, 1995), una caracterización instrumental en sus patrones de aparición. Pese a que estos últimos llamarán la atención sobre las condiciones sociales, los actores y los repertorios de la acción, el reconocimiento de la acción política en su complejidad simbólica trascenderá los estudios de la sociología. Así, el desarrollo de las perspectivas de la *performance*, en su sentido epistémico y metodológico, y las comprensiones posestructuralistas, plantearán nuevas maneras de abordar el sentido de la acción y la comprensión de sus efectos políticos. Con esto, para proponer una analítica de la performatividad en la acción colectiva desarrollada por Mafapo, a continuación se presentan algunos elementos teóricos y antecedentes que nos permiten develar su naturaleza conflictiva, creativa y relacional de esta expresión de la acción colectiva.

Los estudios de la *performance*: leer la conflictividad social en clave de la acción política

Inicialmente vale la pena señalar que el acercamiento a los estudios de la *performance* se hace como un lente para analizar los acontecimientos sociales como situaciones vívidas. Esto implica reconocer que en tales acciones convergen elementos de naturaleza cultural, social, política e ideológica, y, por tanto, dejar a un lado la idea de que los fenómenos sociales son susceptibles de ser estudiados de manera abstracta solo a través de categorías y por fuera de las conflictividades que los producen.

Los estudios de la *performance* emergen como una línea de investigación que pretende comprender la realidad social en su complejidad, es decir, no solo como una acumulación de fenómenos que pueden ser explicados funcionalmente, sino como las tensiones y contradicciones que apuntan a una transformación progresiva. Al respecto, Goffman (1974) propone la categoría de *frames* para explicar cómo se dan los procesos microsociales y cómo en su desarrollo los individuos asumen roles desde los cuales intercambian significados y símbolos. Junto a él, antropólogos como Coquergood (2002), Shechner (2000) y Turner (1987) establecen que las características conflictivas sociales revelan tanto de las identidades de los individuos como de prácticas rituales. Estos aportes constituirán el embriionario sustento de lo que más adelante se denominarían estudios de la *performance*. Un campo posdisciplinario en el que tanto la sociología goffmaniana como la antropología y el arte contribuirían en la identificación de herramientas para analizar la dinámica social en sus movimientos, discontinuidades y profundidades.

Junto con lo anterior, la categoría de drama social, desarrollada por Turner (1987), servirá de referente para explicar cómo el sistema social está contenido de procesos más bien libres, discrepantes y conflictivos, y que, por tanto, plantea unidades del proceso armónico o desarmónico (Moreno, 2020). Dichos procesos surgen del conflicto entre la predeterminación de la norma y la acción libre del sujeto. Su uso se refiere a cómo convergen diferentes formas de la acción en una sociedad. El énfasis en lo dramático se puede explicar, porque, pese a que estas sociedades orientan sus acciones hacia el cumplimiento de medios y fines, a referentes morales, como la lealtad y la obligación, también lo hacen en atención a formas de la escenificación, la dramaturgia y la creatividad; estas últimas bien pueden darse en la imitación de unos lineamientos culturales perversos o en su

problematización y contrarrespuesta. Sin duda, esta división de “referentes de la acción” también lleva a que los intereses o grupos de individuos estén en aparente oposición, sobre todo, en situaciones de conflicto.

En el caso de los falsos positivos, la referencia al esquema utilizado por el antropólogo sirve para entender cómo los repertorios de la acción se establecen como una respuesta simbólica a la situación de injusticia, pero también cómo se constituyen en una estrategia de emergencia y articulación de subjetividades políticas. Tales repertorios pueden propagarse como alternativas estéticas para contrarrestar el carácter impositivo de discursos centrados en la guerra y la muerte.

De la performatividad lingüística a la performatividad política

El tratamiento hacia lo performativo tiene especial relevancia en el seno de los estudios lingüísticos. Inicialmente, lo performativo es aquello característico del hacer que acompaña el enunciado; en otras palabras, “el hacer del decir”. Su planteamiento, desarrollado en las conferencias de Austin (1990), apunta a una diferencia entre aquellos enunciados que dan cuenta de algo en el mundo, denominados constataivos, y aquellos que generan algo en el mundo o en los otros, los performativos. Para ese momento, el filósofo reconoce que todos los enunciados connotan una acción, la cual puede hacerse explícita o no en la oración. Esta primera distinción le va a permitir aseverar que la utilización de un verbo en primera persona (y esto le sirve para clasificar los enunciados en asertivos, directivos, compromisorios, declarativos, expresivos y afirmativos) determina puntualmente la acción de un enunciado, pero que, en ciertos enunciados, tal intención no se presenta tácitamente. Lo locutivo, ilocutivo y perlocutivo será aquello que nos permitirá distinguir las fuerzas que acompañan un enunciado, pero no será lo único.¹ Aunque esta distinción determinará cómo la capacidad del lenguaje tiene cierta incidencia en la realización de la acción, será el reconocimiento de lo ilocutivo y de lo perlocutivo lo que pondrá al descubierto las fuerzas que acompañan la enunciación. Esto implica que no siempre la enunciación reemplaza la acción y que, al emitir un enunciado que devela un acto, por ejemplo, bautizar, este se hace

1 Austin (1990) plantea que la fuerza locutiva responde a la emisión de una cadena articulada de elementos propios del enunciado, la fuerza ilocutiva está marcada por la intención que acompaña la enunciación y la fuerza perlocutiva se relaciona con los efectos que la enunciación tiene en los receptores.

posible gracias a una consecución de acciones que pueden ir del acto material, el bautizo, a la enunciación, yo te bautizo. Aún más, las fuerzas ilocucionarias y perlocucionarias no se limitan a un planteamiento proposicional de la intención, sino que a ellas subyacen fuerzas no develadas que dan cuenta de una relación contextual y normativa. Tales fuerzas no siempre pueden ser reconocidas, pues, aunque están apegadas a la norma, también se producen, a propósito, en contraposición al contexto y la norma para cuestionarlos, increparlos e ironizarlos.

Esta discusión por el carácter performativo de los enunciados se trasladará a otros escenarios. Así, filósofos como Jacques Derrida y Judith Butler y teóricos *queer* ampliarán su comprensión. El primero lo hará sosteniendo que la performatividad no es una característica única de las emisiones lingüísticas y que puede visibilizarse en otros lenguajes. Para él, la importancia de lo performativo no estaría en el acto en sí, sino en razón de su marca: lo que devela y lo que esconde. Elemento que, por tanto, no atiende a unas condiciones de éxito, como lo planteó Austin, sino más bien en el sentido de que no tiene una intencionalidad definida y, por esto, su esencia nunca será transmitir un contenido semántico con valor de verdad, sino generar unos efectos que se modifican de acuerdo con cada contexto. La performatividad, tal y como lo dejó claro Derrida (1994), es susceptible de aparecer en cualquier manifestación del lenguaje o de la experiencia. De esto se sigue que su campo de emergencia no está solo en la emisión de un enunciado, como ejercicio comunicativo, sino en todo aquello que ostente una naturaleza simbólica. Esta naturaleza, tal y como lo ha desarrollado la semiótica, tiene dos planos de comprensión: uno que se materializa en el plano de lo físico, que es perceptible, reconocible, identificable; y otro, que yace en lo abstracto y que no puede definirse a partir de un referente estático, sino que, en relación con un contexto, es susceptible de una continua reconstrucción del sentido (Moreno, 2020).

Para Butler (2007), la performatividad, tomada de los estudios de Austin y Derrida, puede explicar los efectos que confluyen en el reconocimiento del género. Tal explicación está dada por una metalepsis, o forma de anticipación de una esencia, provista en este caso del género, que origina lo que plantea como exterior a sí misma. Esto alude, entonces, a un efecto performativo que se impone, o se ha impuesto desde el lenguaje, en las maneras de nombrar y que se materializa en las formas de ser. La postura de que el género es performativo pone de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, los cuales, postulados a través del lenguaje, refieren a la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma, se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que

anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales; en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (Butler, 2007, p. 17).

Para Butler (2007), entonces, aunque la performatividad del género sigue siendo reiteración, iterancia, la ruptura con el contexto y con los modos tradicionales de regular la incidencia de esa ley produce agenciamiento y libertad. Así, al ser identificado el efecto de autoridad, constituido como represión, y los factores políticos que lo han determinado como ontología, el contexto de producción puede ser fracturado y los efectos pueden desplazarse a otras significaciones. El salto que Butler da a lo político está precisamente en cómo la acción política puede ser una salida a la hegemonía autoritaria de los sexos, pero también a otras formas de exclusión u opresión. Dicha acción se extiende a otro tipo de reclamaciones (Moreno, 2020, p. 142). Por eso, el develamiento de la plataforma de la muerte creada para los falsos positivos revela, a la vez, cómo de una situación conflictiva emergen acciones correctivas y de reintegración que, analizadas desde sus repertorios: *performances*, muestras artísticas, tatuajes, fotografías y grafitis, explicitan cómo opera la performatividad y dan cuenta de unos posibles efectos en las subjetividades políticas.

Metodología de análisis

Antes de entrar a explicar la metodología utilizada, es necesario referirnos precisamente al contexto empírico de la investigación. En este sentido, haremos una breve aproximación a esta experiencia de la acción política y a cómo ha sido objeto de diferentes perspectivas de abordaje investigativo.

En correspondencia, hay que mencionar que, aunque el conocimiento de los crímenes de los falsos positivos estalla hasta 2008, la circulación de las narrativas y de los testimonios de madres y familiares empieza a hacerse recurrente en el escenario nacional. Es, precisamente, en la declaratoria de vinculación de este caso a la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) que se empieza a comprender en la narrativa nacional lo escabroso de su revelación. En los primeros meses de 2019, la Fiscalía entrega un informe a la JEP en que deja al descubierto un aproximado de las víctimas entre “1988 y 2014, así como la identificación de al menos 5626 personas procesadas, de las cuales 3826 eran soldados, 992 suboficiales, 514 oficiales y 133 civiles” (Wikipedia, s. f.). Tal informe reconoce que las ejecuciones extrajudiciales no son un hecho reciente en el país; por el contrario, son producto de una práctica instaurada desde el siglo pasado. Esto prende las alarmas sobre la proliferación de los casos y el reconocimiento de una sistemati-

cidad en los testimonios de familiares. Habida cuenta de estas distinciones, una lectura desde los estudios de la *performance* señala que el fenómeno de los falsos positivos se establece como una *performance* del poder, específicamente cómo la construcción ideológica de una política de Estado se constituye en una plataforma de justificación de la muerte. Política que, representada en otros elementos simbólicos proyecta el seguimiento a regímenes ontológicos y normativos que van alimentando significaciones sociales acerca de un sistema de valores determinado, unas formas de vida deseables y una legitimación de ciertas violencias (Moreno, 2020). Butler (2017) relaciona la pervivencia de tales regímenes con la producción epistemológica de unos marcos² de reconocimiento³ y de reconocibilidad. La identificación de estos marcos es para la autora una tarea indispensable porque permite entender cómo en situaciones contemporáneas de guerra operan “modos culturales de regular disposiciones afectivas y éticas a través de un encuadre de la violencia selectivo y diferencial” (p. 13). Estos modos, a la vez, develan aquello que hace que una vida concreta no pueda aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva.

En respuesta a tal situación, el despliegue de investigaciones en torno a los falsos positivos (Grajales, 2015; Marin, 2019) y al talante estético y pedagógico (González, 2019; Pérez, 2020) de los repertorios utilizados en su acción política ha tenido una importancia significativa en los últimos años. Esto no solo porque se ha convertido en un referente de comprensión del trauma del conflicto armado y de la implicación de diferentes actores en él, sino porque se ha hecho énfasis en la incidencia política que sus víctimas tienen para la comprensión histórica del país; en tal sentido, el análisis de algunos recursos utilizados por diferentes artistas y colectivos artísticos para poner en la escena pública las denuncias y reclamaciones de Mafapo. Este análisis se realizó tomando como referente metodológico la etnografía performativa, la cual desde su carácter crítico permite describir actuaciones que jalonan cambios hacia las formas de opresión instauradas por un orden. Reconocer lo performativo en el análisis de los fenómenos sociales implica entender, por un lado, la naturaleza conflictiva que atraviesa este tipo de acción y, por otro, ahondar en aquello que no se hace explícito en sus manifestaciones. Dicha estrategia metodológica recoge elementos de la etnografía tradicional al pretender registrar y sistematizar prácticas culturales de determinados grupos sociales, pero que hoy

2 Esta comprensión de los marcos es tomada por Butler del mismo Goffman.

3 La explicación que da al reconocimiento, la aprehensión y la inteligibilidad se constituye en un tema central de la última etapa de la autora, en la que hace un acercamiento a situaciones de guerra en las que es posible identificar modos culturales de regular disposiciones afectivas y éticas a través de un encuadre de la violencia selectivo y diferencial.

se ocupa, más que de la descripción de identidades o de costumbres particulares, de reconocer aquello que dialoga o converge en expresiones ritualizadas actuales, tales como la protesta y la movilización social. La investigación social hoy por hoy asume un tinte creativo y transformativo, y para esto es determinante reconocer al investigador como un “yo” situado, quien, a partir de su experiencia y comprensión de la realidad, tiene la capacidad de posicionarse ideológica y políticamente, así como realizar un ejercicio interpretativo y analítico convergente.

Así pues, siguiendo la idea de que lo performativo puede ser leído desde diferentes repertorios y mediaciones, es decir, desde un conjunto de acciones en las que confluyen prácticas y elementos discursivos, semióticos y corporales, necesarios para reclamar, exponer y susurrar lo reclamado, se presenta el análisis de tres de las mediaciones utilizadas por Mafapo y artistas. Las mediaciones y los repertorios de la acción política performativa pueden entenderse como recursos a partir de los que se activa tanto una sensación visual como una percepción psíquica y afectiva que evoca situaciones históricas que compelen, comprometen, adhieren e interrogan políticamente. Al identificar que tanto las mediaciones como los repertorios combinaban múltiples elementos (discursivos, semióticos y corporales), los referentes de análisis utilizados combinaron herramientas de la hermenéutica, el análisis crítico del discurso y la semiótica, para hacerme y hacer sentido sobre lo que observaba y reflexionaba.

Repertorios de la expresión: mediaciones del activismo

En octubre de 2019, en Bogotá, un grupo de jóvenes pertenecientes al Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes del Estado (Movice) se tomaron una de las paredes que colinda con la Escuela Militar de Cadetes General José María Córdova ubicada en la calle 80 con avenida Suba. Allí, mientras caía la noche, empezaron a pintar el mural “¿Quién dio la orden?”.⁴ En una extensión de aproximadamente 4 × 10 m dibujaron los rostros de cinco de los altos mandos del Ejército colombiano que entre 2000 y 2010 han sido sindicados cabezas responsables del incremento de bajas en combate. La alusión a lo sucedido con los falsos positivos cobra cada vez mayor resonancia en el ámbito nacional e internacional, no solo por la sorpresa que causa el uso de tal eufemismo para nombrar este tipo de ejecuciones extrajudiciales, sino porque durante 2019 se prenden las alarmas

4 Mural que esa misma noche será cubierto con pintura blanca por miembros del Ejército Nacional.

sobre la posibilidad de que el fenómeno renazca con el aval de las nuevas directrices del Ejército (figuras 1-2).

Figura 1
Reproducción digital del mural ¿Quién dio la orden?



Fuente: <https://www.pulzo.com/nacion/generales-quieren-borrar-mural-que-pregunta-por-responsables-falsos-positivos-PP793226>

Figura 2
Reproducción digital de la censura del mural ¿Quién dio la orden?



Fuente: <https://www.colectivodeabogados.org/?Con-tutelas-buscan-censurar-mural-Quien-dio-la-orden>

La imagen del mural “¿Quién dio la orden?” constituye un primer recurso de la performatividad, que habla de la necesidad de poner en lo público información que hasta el momento estaba reservada. Este mural (a medio pintar) logra convertirse en un tema de discusión nacional, porque en su composición impacta

la audiencia al poner en lo público una realidad no accesible: la cantidad total de muertes identificadas como falsos positivos, o ejecuciones extrajudiciales, y la visibilización de los rostros de quienes, si bien no tienen una relación directa con los crímenes, han sido identificados como responsables en la exigibilidad de gran cantidad de bajas. Al respecto, el carácter performativo es explorado inicialmente por los estudios del lenguaje y, específicamente, por la pragmática norteamericana. Con él se aludía a aquella fuerza del lenguaje que es tanto enunciación como acción y que genera efectos vinculantes en el interlocutor. Es Noam Chomsky quien, distinguiendo entre la competencia y la actuación (es decir, el saber acerca de una lengua y el saber acerca de su uso), refiere a lo performativo como el acto en el que se pone en juego el conocimiento de una lengua. A su vez, Austin (1990), en su caracterización de los actos de habla, planteará las diferencias entre aquellos enunciados que describen algo del mundo y aquellos con los que se hace algo. Estos últimos, los actos performativos, también considerados como realizativos, podrán ser entendidos desde su fuerza locutiva en la emisión de sonidos articulados, desde su fuerza ilocutiva en relación con la convención social que acompaña el acto de la enunciación y desde su fuerza perlocutiva, es decir, los efectos que la enunciación tiene en uno o varios destinatarios.⁵

Esta conceptualización de lo performativo tendrá un amplio alcance en la idea de estudiar los efectos de acción que pueden tener los enunciados, pero su carácter plenamente proposicional o pragmático no parará allí. De hecho, los estudios de la *performance* desde la convergencia de la antropología, la sociología y el arte posicionarán el valor de lo performativo ya no solo en lo lingüístico, sino también en lo icónico-indicial de un signo, esto es, aquello que refiere algo que no es, aquello que está presente y ausente a la vez. Si bien es cierto que en una situación comunicativa el análisis de los enunciados respecto de su realización y de sus efectos en el receptor tiene una profunda incidencia en las maneras de entender lo que “se hace a la vez que se dice”, es en la articulación con otra cadena de acciones que un acto performativo logra reafirmarse como tal. Dicha cadena de acciones no necesariamente está direccionada o recae en un solo actor, sino que es producto de la construcción de diferentes referentes (culturales, históricos, políticos) que circulan implícitamente tanto en lo enunciado como en lo no enunciado. Estos rasgos, ya que no son exclusivamente lingüísticos, pueden ser de naturaleza distintiva y su interpretación se puede dar gracias a lo que se conoce

5 Austin (1990) lanza una primera distinción entre las fuerzas que acompañan la emisión de un enunciado.

como semiosis.⁶ La semiosis, en los planteamientos de Morris (1985), se propone como “una consideración mediada”, es decir, como un proceso en el que los signos se constituyen en vehículos entre la realidad y los interpretantes.

Es allí donde el grafiti se constituye en la primera mediación⁷ de análisis, que en la combinación de imagen y enunciado lingüístico plantea una interpelación inicial: más allá de quienes organizaron y ejecutaron las muertes, están unos responsables indirectos. La condescendencia en la construcción de una narrativa de la muerte es una de las verdades encubiertas por sistemática de los falsos positivos. ¿A quién interpela este grafiti? ¿Qué mensaje busca transmitir? Si es cierto que tanto la imagen como la pregunta comunican, la ubicación en el espacio y el momento de su elaboración también influyen en la construcción del sentido por comunicar. La emergencia del grafiti como un lenguaje contestatario y de irrupción en lo urbano se ha proliferado no solo como elemento de apropiación de lo público, sino como constitutivo de un imaginario. Tal construcción del sentido está dada por lo que se moviliza comunicativamente en la re-presentación y lo que no está explícitamente en el grafiti, pero que determina su naturaleza subversiva, es decir, lo que se divulga subrepticamente.

Ícnicamente el grafiti hace énfasis en los rostros de los altos mandos del Ejército sindicados como responsables indirectos en la muerte sistemática de los falsos positivos, con lo cual remarca la recordación de los rostros, los nombres y la cantidad de víctimas adjudicadas.⁸ Si bien lo performativo, según explica Austin (1990), en el acto de enunciación alude a la acción que la acompaña, tal acción no siempre va en correlación directa con lo que se está enunciando. Por ejemplo, en el uso de la ironía, tanto lingüística como icónica, el referente no se correlaciona con el significado de lo comunicado. Esto hace que el acto de ironizar sea completamente distinto de lo referenciado, y que, por tanto, no sea posible hablar de total interpretación de lo comunicado. De tal manera, si detrás de un referente hay una acción que no se apega a su significado sino que lo contradice, quiere decir que lo performativo puede relacionarse con algo oculto o no transparente.

6 El concepto de *semiosis* se toma de Morris (1985). Su explicación inicial alude a la semiosis como un proceso en el que algo funciona como signo.

7 Denomino mediaciones a los recursos a partir de los que se activa tanto una sensación visual como una percepción psíquica y afectiva que evoca situaciones históricas que compelen, comprometen, adhieren e interrogan políticamente.

8 Esto también se podría explicar, porque, aunque en los últimos cuatro años ha circulado mucha más información respecto de los responsables de los falsos positivos, el tratamiento de los medios siempre es una alusión a lo “presunto”.

En el elemento analizado, la pregunta “¿Quién dio la orden?” resulta una alusión casi inmediata a cómo enunciativa e históricamente se alude a algo no revelado sobre quién estuvo que por encima de los altos mandos para impulsar los asesinatos. Si bien la respuesta a dicha pregunta podría señalar a un único responsable, se deriva una duplicación del mural que alude a una respuesta en razón de que la orden no haya sido un acto enunciativo directo, sino que se dio como un mensaje implícito respecto de lo que la estadística de las muertes podía movilizar en una audiencia nacional (figura 3).

Si la figura 1 llega a despertar la atención pública, es la figura 2 la que logra viralizarse en las redes sociales. El mural nunca llega a terminarse porque rápidamente es tapado con pintura blanca por miembros del Ejército, pero la imagen prolifera como un símbolo de aquello que las fuerzas del Estado quieren ocultar. A parte del interrogante por quién es el responsable directo de los falsos positivos, el mensaje de la censura se constituye en una afrenta a la memoria de las víctimas y a los deseos de restauración de su dolor. La reduplicación de la imagen con modificaciones, o segunda función performativa, tiene de fondo un propósito: iterar en una idea.

Figura 3
Censura del mural “¿Quién dio la orden?”



Fuente: Tomado de Twitter a 26 de febrero de 2020.

@Purovenenofire. (2020, febrero 26) #CampañaPorLaVerdad Recuperado de: <https://twitter.com/ACOOcojebcion/status/1185544033084624898>

La iteración es un concepto proveniente de la matemática y de la programación. Su explicación alude, principalmente, a la aplicación repetitiva de una función que tiene como objetivo producir una solución numérica. En programación,

es la repetición de un segmento de código que se utiliza como punto de entrada a una variación, es decir, un comando o algoritmo que tiene tanto de repetición como de variación; la determinación en lo que varía del comando es precisamente la insistencia en el alcance de un resultado. Derrida (1994) también alude a la iterabilidad como una característica de la escritura, y lo hace entendiendo que la escritura alfabética puede ser equiparable a la escritura pictográfica, jeroglífica, ideográfica, etc., es decir, “a toda experiencia en general” (p. 359).

La iterabilidad, explica Derrida (1994), es lo que una experiencia o “unidad tiene por la posibilidad de ser repetida en la ausencia, no solo de su ‘referente’, [...] sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de la significación actual”, esto es, “la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida ‘producción’ u origen” (p. 358). Tal es, pues, la situación del grafiti que se desmarca de su referente mural, para convertirse en la fotografía, la pancarta o la imagen de perfil en redes sociales. Este carácter iterable de la imagen no abandona completamente su significado de denuncia, pero a la vez que se materializa en otros formatos o mediaciones, y al ser modificado en su distribución simbólica, abre su significación a otros mensajes: ¿responsabilidad?, ¿interpelación?, ¿censura?, ¿sindicación?, los cuales transitarán también en otras mediaciones y derivarán sus reclamaciones hacia formas de exorcizar el dolor.

Marcarse la piel, corporizar el dolor

Mucho antes de la aparición del grafiti, las integrantes de Mafapo realizaron un ritual en el que deciden tatuarse en la piel, los rostros u objetos relacionados con sus hijos. En dicho ritual, tanto el tatuaje como la fotografía se constituirán en referentes de alta circulación nacional. Así lo devela el reportaje realizado el 8 de julio de 2016 por Pacifista, portal digital alternativo, el cual alude a la exposición de fotografías “Nunca más”, donde se muestran los tatuajes que familiares de los jóvenes desaparecidos se inscribieron en el cuerpo para interiorizar la consigna de “no olvidarlos nunca”. Junto a unas pocas fotografías, el reportaje explica cómo en torno a la idea del tatuaje los familiares inicialmente evocan las historias de sus hijos y, luego, acceden a que su marca quede sobre la piel para, con la tinta fresca, tomarse la fotografía. Esta doble inscripción, tanto en el tatuaje como en la fotografía, revela, más que un ritual frente a la desaparición, una práctica cultural en la que, se podría decir, confluyen dos formas de la memoria: una común y una individual (Álvarez y Sevilla, 2002) (figura 4).

Figura 4

Nunca más: los tatuajes para no olvidar de las 'Madres de Soacha'



Fuente. Pacifistas (2016). Nunca más: los tatuajes para no olvidar de las 'Madres de Soacha'. Recuperado de: <https://pacifista.tv/notas/nunca-mas-los-tatuajes-para-no-olvidar-de-las-madres-de-soacha/>

Respecto de la memoria común, la ritualidad⁹ también puede ser un recurso para legitimar históricamente una situación considerada como traumática y para desarrollar ejercicios colectivos de exorcización del dolor. Al respecto, autores como Alexander (2016) señalan que, cuando un grupo de personas se ven sometidas a un hecho horrendo, que marca tanto sus identidades como el curso de sus vidas, la identificación de las causas y la aceptación del trauma social puede ser una alternativa de superación moral y política del suceso. En este sentido, la reunión en torno a la narración de la situación traumática y la elaboración de los tatuajes surte como un ritual para la construcción de una narrativa común, en que, pese a que los tatuajes son individuales, se establecen como un texto compartido.

Dicho texto, en el cuerpo con inscripciones en la piel, es a la vez una mediación de aquello que busca ser reclamado y que no tiene un lugar concreto para su reclamación. Esto podría ser una alusión simbólica a la búsqueda incesante de los

⁹ La ritualidad puede ser entendida en un doble sentido, porque puede mimetizar y legitimar formas perversas del poder o puede interpelarlas a partir de usos específicos de la metáfora o de la ironía.

cuerpos que no aparecen; si bien algunos de ellos sí fueron reconocidos inmediatamente por sus familiares, otros aún no tienen un paradero establecido, es más, hasta ahora se están identificando algunos lugares creados como fosas comunes¹⁰ donde aparecen cuerpos con rastros de uniformes de la guerrilla. Aunado a esto, los cuerpos que sí fueron identificados han sido sometidos a diferentes análisis por el proceso judicial que parece no terminar.

Como se sigue, entonces el tatuaje, además de corporizar marcas de lo ausente, tiene un valor de desafío político, una tercera función de lo performativo. Si bien tiende a considerarse como una muestra de la contracultura, su connotación, al igual que la del grafiti, es inicialmente contestataria, irruptora; frente a estas dos mediaciones se instaura la mirada de lo que es estimado muestra de la rebeldía, subversión, principalmente frente al tatuaje, como desafío a la normalización de los cuerpos y a las identidades homogéneas.

Respecto de lo íntimo, en lo tatuado (los rostros, los nombres, los objetos), la marca en el cuerpo es una forma de perpetuar aquello que el tiempo y la memoria no pueden contener. Poner en la piel el cuerpo que ya no es, que tal vez no se vio por última vez, es abandonar la idea del recuerdo como algo abstracto y corporizarlo haciendo que la epidermis bordeada de tinta inscriba lo que el cuerpo no reproduce como fisiológico, sino como emocional, visceral, entrañable: el dolor de la pérdida, la ausencia del hijo, el dolor que no tiene nombre. De ahí que el tatuaje, aunque tenga unas características particulares, revele tanto lo singular como lo colectivo del dolor. Singularidad que da cuenta de una comprensión íntima de la pérdida, pero que, en el reconocimiento de las pérdidas de los otros, construye un puente para hacer del dolor moral un dolor colectivo, y de su reparación, un dolor político. Este dolor que, marcado con la aguja, es a la vez un efecto de suplementación del dolor moral, logra ser performativo ya no solo en la elaboración del tatuaje, sino también en la construcción general de lo que lleva a su producción y reproducción a través de la muestra fotográfica.

Así es como la doble significación que se le atribuye al tatuaje es remarcada por la fotografía. El juego entre oscuridad y luz atenúa el énfasis en los rostros, la tristeza de los ojos y la relación con el tatuaje: “Lo que hacen este tipo de fo-

¹⁰ A diciembre de 2019 se identificó en Dabeiba, un pueblo que conecta con el Urabá y el bajo Cauca antioqueño, la existencia de una fosa común ubicada en el cementerio del pueblo (*Semana*, (2019).

tografías es que te comienzan a meter en un discurso. Ves los rostros, el dolor. Una mirada dice muchas cosas. Te comienzas a poner en los zapatos del otro. Esto nos tiene que doler, somos también humanos, y colombianos. Tenemos que parar”, dice Juan David Quintero, curador de la exposición (Pacifista, 2016). Es allí donde una cuarta función de lo performativo se hace más explícita, sobre todo en relación con los efectos generados por las mediaciones, pues estos comunican a un público que no está directamente implicado en la situación traumática. Al respecto, Butler y Athanasiou (2013) establecen que lo performativo en lo político puede ser rastreado como aquello que activa disposiciones afectivas frente al sufrimiento o la vulnerabilidad del otro. Si bien Butler establece el valor de lo performativo a través de cómo lo *queer* interpela aquello que trata de imitar, la ampliación de este término se traslada de una lucha de género a una lucha por develar las estrategias del poder en la perpetuación de la vulnerabilidad. Por esta razón, las autoras, principalmente Butler, establece que, junto con el género, las movilizaciones en torno a la raza, la clase y las pugnas políticas también pueden ser detonantes de fractura de lo normativo.

Así, la referencia a la fotografía propone dos elementos para considerar al entender la acción política performativa. El primero responde a lo que moviliza, por lo menos en el relato del periodista, un sentimiento de solidaridad con el dolor del otro. El segundo, cómo dicha movilización, o lo que denomina Butler efectos de interpelación, nos lleva a pensar no en el dolor del otro como ajeno, sino como una muestra de un sufrimiento que también puede ser nuestro. Es allí donde las autoras reconocen que identificar un “nosotros” puede llevarnos a derrumbar los regímenes de verdad que han impuesto culturalmente las maneras de entender el “yo” y los “otros”. Este ejercicio, además de permitirnos reconocer en la relación disposiciones afectivas de la responsabilidad política, nos puede llevar a construir una sociabilidad diferente (Butler y Athanasiou, 2013). Esto último es articular los sentidos en torno a la justicia y movilizar políticamente a aquellos que, pese a no haber sido vulnerados, se sienten identificados con esa vulneración.

Fotografiar lo abyecto

Junto con la anterior muestra fotográfica, en junio de 2018, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación se constituyó en el escenario para presenciar tres visiones artísticas en torno a la proclama común de divulgar las luchas de las madres en relación con los hijos desaparecidos y asesinados en ejecuciones extrajudiciales.

Una de estas muestras *Madres tierra*,¹¹ es precisamente la escenificación fotográfica de un ritual en el que las madres son suspendidas en la tierra (figura 5).

Figura 5

Madres de Soacha: enterradas por el olvido estatal.



Fuente: Builes (2018).

Dicha muestra fotográfica ponía a las madres con el cuerpo resurgido a través de la tierra. Con esta se simbolizaba, para el fotógrafo, el renacimiento y la reafirmación del amor por los seres perdidos (Builes, 2018).¹² También aludía tanto al nacimiento como a la muerte. Las muestras artísticas se han convertido en una de las estrategias de movilización más utilizadas por las madres y los familiares de estas víctimas, quienes han visto que, a más de una década de sus trágicas muertes, ha sido imposible establecer efectos penales contra los culpables. De modo que las manifestaciones de dolor y las ansias por alcanzar la verdad solo han podido ser decantadas a través de estrategias de la acción que se mueven entre la discursividad y la materia¹³ (Barad, 2007), es decir, con la muestra artística no solo se hace una puesta en común de las historias ocultas, sino que, pese a que las historias son contadas de forma variable, intermitente y discontinua, desencadenan procesos

11 El fotógrafo Carlos Saavedra fue quien organizó el proyecto que dio vida a esta exposición. Su idea inicial era la de hacer alusión a la maternidad relacionando la forma en que la tierra, al igual que las madres, dan vida. No obstante, el interés primordial de la madres retratadas fue divulgar la historia de los falsos positivos, desafiando los intereses políticos que rodean a los responsables de las ejecuciones.

12 Esta inscripción se encontraba en el mural central de la exposición (22 de junio de 2018).

13 Esta relación entre discursividad y materia es trabajada principalmente por Barad (2007, cap. 4).

pulsionales en los que la interpelación puede motivar el ejercicio productivo de nuevos sentidos (Suniga y Tonkonoff, 2012, p. 8).

Esto para Kristeva (1984), citado en Suniga y Tonkonoff (2012), es la manera en que el arte y lo poético se valen de elementos discursivos, performativos y semióticos, y cobran fuerza al penetrar en lo pulsional, romper los códigos instaurados y producir a través de lo abyecto verdaderas crisis para generar cambios. Estos cambios, en las ejecuciones extrajudiciales, se pueden entender como nuevos sentidos y, por supuesto, como elementos configuradores de universos simbólicos en los que es posible dar lugar a las agencias políticas. Al mismo tiempo, una posible forma de movilidad radica en que la fotografía y su composición, tal y como lo menciona el curador, logran impactar las emociones.

Para Ahmed (2014, p. 24), la manera en que las emociones inciden políticamente se logra a través del cuerpo, traspasando su superficie y buscando su identificación con otros cuerpos; en otras palabras, generando, a través de lo que “se pega” o circula con las emociones, una simbiosis, una lucha por la supervivencia de una causa. No obstante el poder comunicativo, el alcance no se queda en lo emocional: la fotografía es una transmisora de experiencias, y al proponer miniaturas de la realidad a las que cualquiera puede acceder, se constituye también en una gramática y, sobre todo, como lo sostiene Sontag (2006), en una ética de la visión. De lo anterior se deriva que la fotografía pueda ser tanto un organizador de la mirada como una fuente de reflexividad respecto de qué mirar, cómo mirarlo, para qué y cómo asumir políticamente eso que miramos.

El repertorio estudiado devela cuatro funciones de lo performativo: la primera que no solo se establece como la acción que acompaña determinada enunciación, sino que también se hace presente en otros lenguajes, por ejemplo, como en el mural, en lo semiótico e icónico. Desde allí lo performativo se establece como una fuerza que se separa de una referencialidad inicial y que, en función de la reclamación o la exposición, se ratifica en una secuencia o conjunto de acciones. La segunda que alude a lo iterativo como aquel atributo de repetición que no es exactamente fiel a su referente inicial, pero que conserva indicialmente algo que lo evoca. Esta iteración, como se vio en el caso del mural, puede ser reduplicada a través de imágenes digitales que se desplazan de su primer significación y contexto, y se abren hacia otros. El tercero refiere a lo performativo en lo político como aquello que busca materializarse, hacerse corpóreo. Por eso, en los tatuajes, el dolor como elemento abstracto se corporaliza en la epidermis, pero también en la fotografía. De ahí que lo performativo tenga una estrecha relación con lo que el cuerpo comunica. El cuarto establece en lo performativo un valor político

y afectivo, pues deriva en un efecto de movilización política hacia otros. Lo performativo como efecto político lleva a reconocer la lucha del otro como propia y, por esto, amplía las miradas de la lucha individual hacia lo colectivo.

Es allí donde reconozco que el acercamiento a la acción política performativa requiere, por un lado, el análisis de mediaciones y repertorios, puesto que metodológicamente estos dan cuenta de formas de reclamación y exposición, que, más allá de lo legal, resultan operantes para ampliar comprensiones culturales y políticas; y por otro, de un acercamiento teórico a lo performativo, pues esto daría cuenta de especificidades conceptuales, que, como vimos con las mediaciones analizadas, revelan diferentes funciones.

La formulación de la acción política performativa propone adentrarse en la analítica de esas mediaciones, comprendiendo cómo, desde su valor creativo y afectivo, irrumpen en el espacio público para “sacar a la luz” situaciones encubiertas por el poder. Las mediaciones utilizadas por Mafapo dan cuenta de construcciones del dolor que van de lo íntimo a lo colectivo; se valen de lenguajes alternos a los jurídicos para expresar su situación, y lo hacen utilizando la figuración para escaparse, precisamente, de la transmisión en un solo código. El uso de estas figuraciones lleva a que una sola interpretación no sea suficiente para referir su reclamación, porque revela múltiples sentimientos a la vez: rabia, indignación, injusticia. Junto con ello, aunque puede comunicar, movilizar y exorcizar un tipo de sufrimiento individual, también aluden a formas de la responsabilidad política que pueden tramitarse a través de un “nosotros”. Todo esto hace que su intención fundamental sea tensionar situaciones de negligencia operativa y moral que, como en los falsos positivos, generan bloqueos al sistema judicial, invisibilizan la responsabilidad penal de ciertos miembros del Estado y ponen en cuestión los valores de las víctimas.

Conclusiones

En este artículo, se presentaron los resultados parciales del trabajo de investigación doctoral en el que me he preguntado inicialmente por la naturaleza performativa de la acción política. Lo he hecho a partir de la idea de que las formas de la organización social y colectiva actuales, y en ellas las maneras de reclamar o exponer la vulnerabilidad y la injusticia, son variables e indeterminadas. Al respecto, los hallazgos me permitieron identificar un repertorio estudiado que devela cuatro funciones de lo performativo. La primera función se refiere a las acciones políticas como convergencia y materialización de la reclamación a través de gra-

fitis, performances, tatuajes, fotografías, etc. La segunda función habla de cómo las mediaciones son expresiones de una ritualidad que se encarga de actualizar y renovar símbolos. La tercera función propone que tales expresiones son utilizadas, sobre todo, por las víctimas como una manera de corporalizar la denuncia. Y la cuarta, establece cómo a través de las mediaciones es posible movilizar los sentidos convencionales respecto a la reclamación y la denuncia. Es a partir de estos hallazgos que la investigación propone comprender la acción política performativa, por un lado, en el análisis de mediaciones y repertorios, puesto que metodológicamente estos dan cuenta de formas de reclamación y exposición, que, más allá de lo legal, resultan operantes para ampliar comprensiones culturales y políticas; y por otro, de un acercamiento teórico a lo performativo, pues esto daría cuenta de especificidades conceptuales, que, como vimos con las mediaciones analizadas, revelan diferentes funciones.

Referencias

- Acevedo Tarazona, Á. y Correa Lugos, A. D. (2017). ¿Jóvenes e indignados? La movilización social colombiana en el año 2011. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 19(28), 53-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6131063>
- Aguirre Calleja, A. C. (2013). *Figuras performativas de la acción colectiva: una trayectoria con la Comisión Civil Internacional de Observación por los Derechos Humanos, desde las políticas de conocimiento feminista y la etnografía crítica* (Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona). <https://ddd.uab.cat/record/106908>
- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alexander, J. C. (2016). Trauma cultural, moralidad y solidaridad: la construcción social del Holocausto y otros asesinatos en masa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61(228), 191-210. [https://doi.org/10.1016/S0185-1918\(16\)30045-9](https://doi.org/10.1016/S0185-1918(16)30045-9)
- Alúitz Colorado, J. C. (2002). *Las fuentes normativas de la moralidad pública moderna: las contribuciones de Durkheim, Habermas y Rawls* (Tesis de doctorado, Universidad de Navarra). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113841>
- Álvarez Licona, N. E. y Sevilla González, M. de la L. (2002). Semiótica de una práctica cultural: el tatuaje. *Cuicuilco*, 9(25), 1-20. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35102512.pdf>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Archila, M. y Pardo, M. (2001). Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia. *Pensamiento y Cultura*, 4, 255-257. <http://8.242.217.84:8080/jspui/handle/123456789/23653>
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa: itinerarios éticos*. Gedisa.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 19-46. <https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.01>

- Builes, C. (2018, 3 de junio). Madres de Soacha: enterradas por el olvido estatal. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/madres-de-soacha-enterradas-por-el-olvido-estatal-articulo-856747/>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Espasa.
- Butler, J. (2017). Introducción: vida precaria, vida digna de duelo. En *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (pp. 13-56). Planeta.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2013). *Dispossession: The performative in the political*. John Wiley & Sons.
- Calderón, F. (2011). Movimientos culturales y la emergencia de una nueva política. *Política & Sociedad*, 10(18), 75-96. <https://doi.org/10.5007/2175-7984.2011v10n18p75>
- Calderón, F. (2017). Movimientos culturales y la emergencia de una nueva política. En *La construcción social de los derechos y la cuestión del desarrollo* (pp. 450-466). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Calderón, F. y Jelin, E. (1987). *Clases y movimientos sociales en América Latina: perspectivas y realidades*. Centro de Estudios de Estado y Sociedad.
- Campbell, C. (1998). *The myth of social action*. Cambridge University Press.
- Carvajal Bernal, C. L. (2012). *Expresiones políticas juveniles a través de la experiencia de la banda musical falsos positivos rock alternativo genero power hardcore* (Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/997>
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR: The Drama review*, 145-156.
- Cruz Rodríguez, E. (2015). El posconflicto y los desafíos de la protesta social en Colombia. *Ciudad Paz-ando*, 8(1), 84-103. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2015.1.a05>
- Cruz Rodríguez, E. (2016). El ciclo de protesta 2010-2016 en Colombia: una explicación. *Jurídicas CUC*, 12(1), 31-66. <http://revistascientificas.cuc.edu.co/index.php/juridicascuc/article/view/1114>
- Derrida, J. (1994). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía* (pp. 347-369). Cátedra.
- Flórez Flórez, M. J. (2015). *Lecturas emergentes: el giro decolonial en los movimientos sociales*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Nueva York: Harper Colophon Books.
- González Manchego, A. F. (2019). *La memoria histórica de los falsos positivos en Soacha: una mirada desde la construcción de narrativas transmedia de los estudiantes de la Institución Educativa Santa Ana* (Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15248>
- Grajales Patiño, A. (2015). *Los falsos positivos como dispositivos biopolíticos de guerra psicológica* (Tesis de grado, Universidad Católica de Pereira). <https://repositorio.ucp.edu.co/handle/10785/3015>
- Habermas, J. (1992a). *Teoría de la acción comunicativa. Vol. I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Taurus.
- Habermas, J. (1992b). *Teoría de la acción comunicativa Vol. II: Crítica de la razón funcionalista*. Taurus.
- López Pacheco, J. A. (2017). Movilización y acción colectiva por los derechos humanos en la paradoja de la institucionalización. *Estudios Políticos*, 51, 57-78. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n51a04>

- Marin Vargas, C. L. (2019). *Madres de los falsos positivos de Soacha la verdad de un dolor sin perdón* (Tesis de grado, Universidad Cooperativa de Colombia). <https://repository.ucc.edu.co/handle/20.500.12494/10909>
- Melucci, A. (1991). La acción colectiva como construcción social. *Estudios Sociológicos*, 9(26), 357-364.
- Moreno, D. C. (2020). *Acción política performativa: relacionalidad y agenciamiento en las actuales formas de reclamación*. Universidad de Manizales.
- Morris, C. W. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Pacifista. (2016, 18 de julio). *Nunca más: los tatuajes para no olvidar de las Madres de Soacha*. <https://pacifista.tv/notas/nunca-mas-los-tatuajes-para-no-olvidar-de-las-madres-de-soacha/>
- Parsons, T. (1951). *El sistema social*. <https://teoriasuno.files.wordpress.com/2013/08/el-sistema-social-talcott-parsons.pdf>
- Pérez Burgos, D. F. (2020). *La política de los sin parte: una lectura desde Jacques Rancière de las iniciativas y artísticas de las Madres de Soacha en Colombia* (Tesis de maestría Universidad Federal do Pará). http://200.239.66.58/jspui/bitstream/2011/12423/1/Dissertacao_PoliticaSinParte.pdf
- Quintana, L. (2015). ¿Un derecho que no es un derecho? El derecho como estructura política del desacuerdo. *Ciencia Política*, 10(19), 69-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5157157>
- Ricoeur, P. (1981). *El discurso de la acción*. Cátedra.
- Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas culturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Semana. (2019, 22 de diciembre). La verdad oculta en Dabeiba. <https://www.semana.com/nacion/articulo/fosa-comun-de-falsos-positivos-en-dabeiba-la-verdad-oculta-del-conflicto/646013/>
- Sontang, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Suniga, N. y Tonkonoff, S. (2012). *Lenguaje, deseo y sociedad: los aportes de Julia Kristeva* [ponencia]. VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata "Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales. La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf
- Tarrow, S. (1997). *El poder de los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Alianza.
- Taylor, D. (2011). "Usted está aquí": el ADN del performance. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 401-430). Fondo de Cultura económica.
- Touraine, A. (1995). *Producción de la sociedad*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Turner, V. (1987). The anthropology of performance. En V. Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1079.9871&rep=rep1&type=pdf>
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica.
- Wikipedia. (s. f.). *Ritual*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Ritual>