

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

El colectivo LASTESIS y *Un Violador En Tu Camino*

Un manifiesto performático capaz de transformar el mundo

2023

Apellido y Nombre: Martínez Castillo, Patricia
DNI: 19.087.950
Leg: 67962/6
Tel: 221 3058137
E-mail: patmarc16@hotmail.com / patcastillo16@gmail.com

Agradecimientos

La realización de este trabajo de tesis ha sido posible gracias:

A mi mamá **Alicia Castillo** que está conmigo cada día y momento de mi vida, me ha otorgado un mundo de dones a través del amor, la ternura y el respeto desde nuestro universo/biblioteca, desde cada libro y lectura magistral te recuerdo acá y siempre. Ella ha podido hacer posible muchos sueños sin dejar de lado la memoria a nuestros ancestros y ancestras; como mi abuelo **Vicente** el hombre más sabio y gentil que me enseñó a observar el mundo, querer el silencio y cultivar la tierra. Él con segundo de primaria me explicó la filosofía de Platón en una tarde, sigo tu larga sombra...

A **William Zuluaga** un gran profesional, amigo, familia y persona entrañablemente amada, una potencia en cada momento, un estímulo para siempre ser mejor, un hombre ético, libre y parte fundamental en metas aparentemente imposibles. Media vida de proezas y saltos entre imágenes, ideas y libros. A él y a su familia siempre repleta de afecto.

A **aquellos** que se quedan, que la reman a fondo, que piensan en descolonizar su mirada y se preocupan por construir la otredad. A mi continente y sus heridas a ese "pueblo sin piernas pero que camina". Soy Americana y las experiencias plurinacionales de sus gentes y comunidades hacen posible mucho, por más derechos y crecimiento de nuestras tierras, raíces, valores y costumbres, mi tierra es y será el gran elogio a la dificultad.

RESUMEN

El presente trabajo aborda la performance *Un violador en tu camino* del colectivo artístico LASTESIS (Valparaíso, Chile), desde una perspectiva feminista y de género y tiene como meta crear una reflexión en torno a las particularidades de esta acción artística.

La categoría en cuestión, recibe el nombre de manifiesto performático y se hace necesaria para ahondar y comprender una acción disruptiva, dentro del contexto de emergencia social chilena. Esta acción posee importantes referencias contemporáneas, que se vinculan a producciones con alta carga política y conceptual. Coinciden en un accionar de denuncia, que busca desencadenar un impulso o detonante de cambio social, con capacidad de impacto en la región latinoamericana y en el mundo.

Palabras clave: Feminismos, manifiesto performático, arte contemporáneo, Latinoamérica.

ÍNDICE

1. PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR	5
2. INTRODUCCIÓN	5
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
4. HIPÓTESIS	10
5. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	10
6. OBJETIVOS	10
6.1 Objetivo general	10
6.2 Objetivos específicos	11
7. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	11
8. DESARROLLO	13
8.1. La (re)construcción de la memoria colectiva y la representación de los cuerpos en Chile: casos significativos de presencia y resistencia hasta el 2019	13
8.1.1. La transición y la confrontación	13
8.1.2. Movimiento estudiantil y conmemoración	18
8.1.3. Estallido social de 2019: Chile Despertó	22
8.2. Un violador en tu camino: manifiesto performático de reverberación global	24
8.2.1. LASTESIS: Una colectiva cuyo sujeto es «nosotras»	34
8.2.2. Manifiesto performático	36
8.2.3. Tensiones del patriarcado: Relaciones de opresión comunes del Patriarcado y el Capitalismo	43
9. CONCLUSIONES	48
10. REFERENCIAS	51
11. ANEXOS	54
1. NOSOTRAS (Primer texto del libro-manifiesto Quemar el miedo, 2021. p 9-11)	54
2. HABLO POR MI DIFERENCIA. PEDRO LEMEBEL	56
3. Un violador en tu camino (Letra completa - Versión Original)	62

*Entiendo la crítica como una potencia de intervención político-intelectual cuyos ejercicios de
desmontaje de los signos
buscan transformar las configuraciones predominantes
modificando los vínculos establecidos entre cuerpos, subjetividades, discursos e instituciones.
[...]*

Siempre me he sentido preocupada por el vínculo entre estética y política leído en clave emancipadora, es decir, como un llamado a que la imaginación remodele lo sensible en direcciones contrarias a lo que ordena el paisaje de diversión-dispersión neoliberal de las imágenes. Para mí, lo político en el arte no se reduce simplemente a visibilizar luchas sociales que denuncien explícitamente los mecanismos de explotación capitalista. La fuerza crítico-política del arte debe, además, enseñarnos a sospechar de la falsa translucidez de lo visible que exhibe el capitalismo cultural, revelando las opacidades y contradicciones de la imagen que, en lugar de consignar lo real como evidencia, hacen vacilar la significación activando la duda o manteniendo el suspenso de la interpretación.

Nelly Richard (2021)

1. PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

La acción artística *Un violador en tu camino* del colectivo LASTESIS es reconocida como una performance callejera que ha tenido un impacto global, gracias a su viralización por las redes sociales. Si bien la acción fue realizada originalmente en Valparaíso (Chile) el 20 de noviembre de 2019, este hecho artístico sigue generando nuevas versiones y ha potenciado discusiones en torno al impacto político de las obras artísticas en el terreno social.

Situar este tipo de acciones en el campo de las historias de las artes, implica abordar aspectos como las tensiones relacionadas con la autoría, la circulación, el rédito y el éxito en los circuitos del arte, la precariedad laboral, el rol de las mujeres y diversidades en los procesos creativos, entre otras. La búsqueda al interior de nuestra disciplina de pensamiento, supone un abordaje que amplíe y mejore las categorías que actualmente no tenemos disponibles, pues el crecimiento de la disciplina requiere de un constante ejercicio de revisión, inclusión y actualización tanto de las herramientas de investigación en cuanto a conceptos que permitan la ampliación del horizonte de sentido de las historias del arte; por lo tanto, es necesario abordar una propuesta que enriquezca el corpus de análisis de las historias de las artes, a través de la formulación de nociones, conceptos y categorías que permitan entablar una discusión abarcativa y conceptualizada sobre una obra como *Un violador en tu camino*.

2. INTRODUCCIÓN

La acción artística del colectivo LASTESIS denominada *Un violador en tu camino* (realizada por primera vez el 20 de noviembre de 2019, en la ciudad de Valparaíso, Chile) es reconocida como una performance callejera que ha tenido un efecto global, gracias a su viralización por las redes sociales. El impacto denunciativo de esta acción, ha hecho que su contenido sea traducido y adaptado a diferentes contextos, cuyo trasfondo en común es la violencia de género y la tensión en cuanto vulnerabilidad entre ciertos tipos de corporalidades en el espacio público, por la propensión a su vulneración en un contexto patriarcal y capitalista.

El presente trabajo busca intervenir en los trazados de categorías de análisis al interior de las historias de las artes para el abordaje de obras como *Un violador en tu*

camino. A partir de un recorrido por el contexto social de su producción que incluye las luchas de los movimientos sociales y feministas en América Latina, el estallido social de 2019 en Chile con sus antecedentes y otros fenómenos que alimentan a esta producción, se buscará formular y proponer nuevas nociones, conceptos y categorías que permitan el abordaje de estas obras desde una perspectiva de género en el cruce con manifestaciones políticas y sociales en el espacio público.

Por otro lado se busca problematizar los roles al interior del campo artístico en torno a la tensión denunciativa/enunciativa de esta obra, dado que se contempla un problema estructural profundo entre el capital y el patriarcado. Bajo este panorama, la forma en la que se entiende la producción, la circulación, la autoría y otros factores relacionados con la producción artística como obra, requieren de una mirada crítica feminista que propenda por un lado a acompañar la denuncia presente en dicha producción, así como al sostenimiento de una posible superación/reflexión, reconocible únicamente a partir del uso de las artes en su multidisciplinariedad e interdisciplinariedad, entendidas como un soporte para la expresión y el trabajo del colectivo de artistas LASTESIS.

Teniendo en cuenta lo anterior, LASTESIS busca crear una acción artística que genere la construcción de vínculos desde una perspectiva feminista. Para analizarla, se hace necesario utilizar un panorama basado en la crítica de género feminista, con el fin de hacer una crítica e insistir en la necesidad de profundizar en la construcción de categorías de análisis desde las historias de las artes que permitan estudiar este tipo de producciones. A su vez, proponer nuevas categorías (una central en este trabajo será la de manifiesto performático) para emprender la actualización de nuestra disciplina y generar la inclusión y la igualdad de análisis de obras contemporáneas, con alto contenido político y compromiso social (sobre todo en nuestro territorio latinoamericano con potencial de reverberación global), que subviertan los tradicionales ejes de poder, conocimiento y creación dictaminados como un canon de conocimiento en las historias de las artes construidas desde occidente.

El presente trabajo no busca asentarse como una verdad absoluta o cristalizada de los modelos universales modernos; esta tesis pretende hacer un llamado, para que las acciones por la igualdad de género y la perspectiva de género en el campo de

las artes y más particularmente en las historias de las artes, se conviertan en un enfoque de acción que se oriente a la construcción de sentido y conocimiento. Con ello es importante afirmar que, depende mucho de nuestra reflexión personal, interna y compasiva; del trabajo articulado con los espacios de conocimiento, subvertir y trastocar los sistemas de desigualdad que nos atraviesan y atañen. Requerimos del valor constante, para acompañar acciones que merecen hacer parte de las historias que escribamos, no para alimentar un canon hegemónico y tradicional, sino para emprender un acto de justicia, desde la academia hacia la sociedad.

Tenemos la responsabilidad de abrir mayores y mejores canales de acceso a nuestras disciplinas y la teoría feminista es uno de esos caminos que podemos emprender, no solo para la búsqueda de una plena igualdad en sus posibles caminos o trayectos, desde de disrupción de los relatos canónicos construidos de lo institucional, sino para dignificar las producciones de nuestro territorio latinoamericano.

Esta es una tarea permanente que exige agudizar nuestra mirada crítica sobre las disciplinas, para sumar a su alcance y crecimiento; una labor activa que compromete la constancia sobre la revisión de los discursos tradicionales, generar los espacios para el cuestionar libremente, para la exploración de creaciones, revalorizando lo local. Pensando que juntas/juntes y desde la digna y transformadora rabia, se puede mutar el impulso primario para ser más eficientes en la construcción de discursos más diversos, decoloniales, pluriétnicos, que sean más adecuados y cercanos a las realidades de las artes, que a las ambiciones de los poderosos.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Bajo el ritmo del levantamiento social de Chile en noviembre de 2019, conocido también como el estallido social, miles de jóvenes salieron a conquistar las calles y la aspiración de un nuevo país, que supere el dolor y la ambivalencia de los valores neoliberales de la dictadura vigentes en el siglo XXI. El pueblo chileno rebasado con la desigualdad y la pérdida de derechos se levanta generando una reverberación en toda la región latinoamericana y el mundo.

En medio del telúrico estallido social, se hizo evidente la represión y violencia por parte del Estado. Los excesos de las fuerzas del orden para controlar las

manifestaciones iniciaron un debate pendiente sobre las prácticas de represión y de violencia.

Un fragmento de una canción pensada como parte de una obra de teatro, se infiltra en las calles de Valparaíso (Chile) el 20 de noviembre de 2019 y se desborda en sus elementos sobre otros colectivos del país y del mundo; su letra, su ritmo, su coreografía y significado es traducido y reapropiado por millones de mujeres en todo el planeta. *Un violador en tu camino* es ante todo una obra contemporánea, una performance que manifiesta de forma simple, lo que muchas de otra manera no habríamos podido decir: las violencias -específicamente la violación- que vivimos y sobrevivimos como mujeres y diversidades: *no son nuestra culpa*. Un mensaje simple, potente y directo que desnuda la condición misógina de la sociedad, donde el discurso en torno a la violación no se dirige hacia los perpetradores, sino hacia las víctimas.

El impacto de esta obra y el hecho de que tenga tanta vigencia, ha despertado el interés de muchos medios de comunicación, además de algunas investigaciones desde áreas de las ciencias sociales diferentes -hasta ahora- a las historias de las artes. En la actualidad encontramos algunos artículos descriptivos sobre las acciones en torno a la reverberación de la obra y el impacto en crónicas sobre su divulgación y otros artículos compuestos de entrevistas a las integrantes del colectivo Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa y Lea Cáceres.

Uno de los artículos de investigación más importantes sobre el colectivo, publicado a inicios de 2021 es «Representando resistencia feminista en Chile: colectivo LASTESIS crea resonancia global con *Un violador en tu camino*» de tres artistas investigadoras: Dra. Moira Fortin, Robin Metcalfe y Dr. Tui Nicola Clery, que hacen una observación a los pasos ejecutados en la performance, un seguimiento minucioso a las adaptaciones y reelaboraciones de la performance en diferentes lugares del mundo. Este documento es una valiosa guía sobre aspectos claves de la obra para el presente trabajo; así mismo, el manifiesto publicado por el mismo colectivo *Quemar el miedo* (2021) y la *Antología Feminista* (2021) resultan importantes para abordar el contenido conceptual y teórico que las artistas consideran fundamental para la construcción de sus acciones artísticas y el cumplimiento de su objetivo de divulgación de la teoría feminista.

Esta investigación implica la necesidad de proponer una nueva categoría para analizar la acción performática construida en y hacia el activismo. Esto supone tener en cuenta avances y trabajos sobre la performance realizados por autoras como Natalia Carod, ya que explora las prácticas performáticas feministas y su relación de confrontación con conceptos como «el gusto» en cuanto a prácticas denunciativas, relaciones de teatralidad y política articuladas a las movilizaciones feministas de 2018 y 2019; entre otros documentos, se cruzan con conceptos, formatos y problemáticas afines a este trabajo. Tales como «*Experiencia performática en Instagram*» de María Viau (2020) que analiza desde su propia experiencia el espacio virtual y las redes sociales a modo de introspección performática, trazando experimentaciones y ensayos que actualizan el discurso de la disciplina de las artes. Al tratarse de un campo en constante transformación que se nutre de una amplia variedad de influencias teóricas, culturales y sociales, la vigencia y actualidad de investigaciones como las de estas autoras y otras cuyas publicaciones que rondan los últimos cinco años, pueden llegar a ser importantes para el abordaje de la investigación propuesta.

Entre las categorías que se han desarrollado en las historias de las artes, la performance ha sido objeto de una atención particular. Algunos investigadores como Miguel Ángel Melgares, Itziar Zorita Aguirre, Carmen Crouzeilles, entre otras, han afirmado que la performance puede ser entendida como una forma de arte efímera, que se basa en la experiencia en tiempo real, y que puede involucrar elementos como el cuerpo, el espacio, el sonido y la interacción con el público. Otros autores han enfatizado la dimensión política de la performance, argumentando que esta forma de arte puede ser utilizada para expresar críticas y resistencias en relación con temas sociales, culturales y políticos. En relación con ello el trabajo «*Arte y activismos en el Encontrolazo: los dispositivos visuales y performáticos como productores de nuevas formas de lo político y subjetividades sexo-genéricas disidentes*» de Rocio Aballay (2022), se compromete con una exploración conceptual sobre las diferentes categorías de las historias de las artes, teniendo en cuenta las epistemologías del sur y las teorías queer, y cómo estas pueden ser utilizadas para analizar y comprender la acción performática en su relación con lo artístico y lo político. Esta investigación implica un enfoque interdisciplinario, que incluye no solo las historias del arte sino también la teoría política, la sociología, la

filosofía y otros campos relevantes. Y es válido comprender que por los tiempos de realización así como la extensión recomendada para esta investigación, muchas referencias quedan sin ser mencionadas o citadas; sin embargo su valor y mención se dará en posteriores trabajos propios que se encuentran actualmente en proceso de realización.

4. HIPÓTESIS

Actualmente, el corpus conceptual de las historias de las artes carece de una categoría propia que permita la descripción y el análisis de manifestaciones artísticas performáticas con un alto contenido social y político como la realizada por el colectivo LASTESIS el 20 de noviembre de 2019, denominada *Un violador en tu camino* y replicada por diversos colectivos de personas alrededor del mundo. Así pues, se propone en este trabajo la construcción de la categoría de manifiesto performático como una solución a este problema. Dicho lo anterior, se busca también señalar cómo los roles al interior del campo artístico actúan desde una perspectiva que da mayor prioridad a factores como el mercado y el verticalismo académico, que muchas veces dejan por fuera a los sujetos sociales que participan y se ven movilizados por acciones como las de LASTESIS.

5. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Qué categorías se hacen necesarias desde las historias de las artes para realizar un análisis pertinente a acciones artísticas como *Un violador en tu camino*? ¿Cómo abordar la construcción de nuevas nociones, conceptos y categorías que actualicen el corpus de análisis desde una perspectiva feminista y de género? ¿Qué sujetos sociales son importantes para este tipo de acciones artísticas?

6. OBJETIVOS

6.1 Objetivo general

Analizar la performance *Un violador en tu camino* del colectivo chileno LASTESIS desde la categoría manifiesto performático, actualizar el corpus de categorías de las historias de las artes y alimentar el sentido de análisis de este tipo de manifestaciones artísticas en América Latina.

6.2 Objetivos específicos

- Caracterizar la performance *Un violador en tu camino* en su contexto de producción y circulación como un trabajo interdisciplinar y feminista que reclama en sus particularidades acciones de análisis específicas.
- Actualizar el corpus de conocimiento de las historias de las artes sobre producciones artísticas contemporáneas partiendo de la construcción de nuevas categorías, que permitan ampliar el horizonte de sentido
- Justificar la construcción de nuevas categorías análisis pertinentes para las historias de las artes en relación al impacto cultural y el entramado de significación de una obra como *Un violador en tu camino*.
- Configurar la categoría de manifiesto performático como un marco de sentido que permite el análisis de *Un violador en tu camino*, como un estudio de caso potente del arte contemporáneo latinoamericano actual.
- Componer en torno a la categoría central de manifiesto performático un constructo de análisis que permita comprender el panorama político y social sobre «nosotras» como masa de corporalidad, de subjetividad política y significación de la performance *Un violador en tu camino*.
- Enunciar la posibilidad de un nuevo sujeto social en torno al manifiesto performático en correspondencia con el pronombre «nosotras» que se instaura como un aspecto central de la lucha feminista y la postura política del colectivo LASTESIS.

7. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El presente trabajo aplica la perspectiva de género a las historias de las artes, desde la mirada crítica feminista sobre un estudio de caso específico. Con ello, se busca generar una reflexión sobre la vigencia de las categorías actuales de las historias de las artes y la importancia tanto de la actualización, como de la construcción de nuevas categorías y conceptos que permitan el análisis de obras contemporáneas con alto impacto social y vigencia en el campo artístico. Se entiende que la construcción metodológica desde la perspectiva de género enriquece de una manera exponencial la disciplina y permite superar una brecha de desigualdad que busca impactar en aspectos como la crítica, el coleccionismo y la curaduría.

Este estudio de caso busca ahondar en el análisis de la acción artística *Un violador en tu camino* como manifiesto performático y eje de una nueva categoría que permite la configuración de un nuevo marco de sentido en las historias de las artes; que parte, desde la reflexión teórica, el relevamiento bibliográfico y la observación crítica con sensibilidad social, para el armado de una propuesta hacia un *artivismo feminista*.¹

¹ La conjunción de arte con activismo surge de manera espontánea en el siglo XXI, de la mano con otras acciones artísticas que se configuran en el espacio público urbano procedentes del siglo XX. El Artivismo que hace referencia al arte social o reivindicativo que busca que la acción artística sea atravesada por una intervención social, Esto lo resume Marcelo Espósito de la siguiente manera «Lo que nos importa en el arte al igual que en todo movimiento transformador es producir acontecimientos que condense los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo» (Espósito, 2014, p. 54). Las cualidades generales del artivismo, han permitido que movimientos como el feminismo hagan uso de esta herramienta combativa de representación para visibilizar sus luchas en diferentes terrenos.

8. DESARROLLO

Para poder propiciar la categoría es preciso contextualizar el proceso histórico en que la performance se inserta. Para ello, comenzaremos realizando un breve recorrido histórico que da cuenta de los principales hechos históricos, políticos y sociales que culminan con el estallido social del 2019, momento en que se realiza la performance *Un violador en tu camino* del colectivo LASTESIS.

8.1. La (re)construcción de la memoria colectiva y la representación de los cuerpos en Chile: casos significativos de presencia y resistencia hasta el 2019

Si bien podríamos hablar sobre la relación del contexto social latinoamericano con las apariciones de acciones artísticas que se compenetran con las luchas sociales y populares, para la extensión de este trabajo resulta pertinente situar la reflexión en el contexto sociopolítico de Chile a partir de algunos hitos simbólicos que resultan importantes. El estallido social en Chile (2019) provocó una serie de movilizaciones y formas de organización en torno a una crítica al sistema democrático y el modelo de una economía liberal instaurado tras la dictadura militar del país (1973-1990),² que afectó al pueblo chileno en materia de acceso a derechos básicos y garantías de bienestar, acentuando una dramática desigualdad.

8.1.1. La transición y la confrontación

Tras 17 años de dictadura militar (1973-1990) el discurso de la transición democrática se ha construido bajo la sombra de una constitución hecha durante el periodo del régimen de Augusto Pinochet. Este instrumento institucional es una de las claves para comprender cómo las demandas sociales del pueblo de Chile, desde

² Este período abarca desde el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, hasta el 11 de marzo de 1990, fecha en que asume Patricio Aylwin Azócar, presidente que inaugura la transición democrática. Derrocado el gobierno el 11 de septiembre de 1973, una Junta Militar toma el poder político, estableciendo un gobierno autoritario. Entre otras medidas inmediatas, decreta la clausura del Congreso Nacional, el receso a los partidos políticos e instaura el Estado de Sitio en todo el país. La Junta Militar gobernó el país hasta el 11 de marzo de 1990 y en sus comienzos estuvo integrada por el general Augusto Pinochet Ugarte, Comandante en Jefe del Ejército, general Gustavo Leigh Guzmán, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, almirante José Toribio Merino Castro, Comandante en Jefe de la Armada, y por el general César Mendoza Durán, General Director de Carabineros (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s. f.).

la vuelta a la democracia hasta la actualidad, discurren en la conquista de derechos básicos que esta carta magna no protege por el carácter autoritario de su origen.

La autora Nelly Richard (2021) realiza un recorrido muy interesante sobre el despliegue de las imágenes desde el periodo de transición democrática iniciado en 1990. La relación sobre cómo la palabra «memoria» había entrado en una cierta ambigüedad social, desde el discurso público e institucional, que resultó ser una herramienta de consenso en donde la revictimización de quienes fueron torturados, sometidos, desaparecidos, intimidados y asesinados durante la dictadura, se transforman en figuras de silencio, sin una historia personal, negando su entidad y una vinculación de estos recuerdos con el sufrimiento. Todo ello para comodidad del sistema de transición y de la «democracia de los acuerdos» (Richard, 2021, p. 27): «La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento» (Richard, 2021, p. 32). Esto implica que la idea sobre la memoria del pasado debe necesariamente coincidir con el relato oficial del gobierno para evitar, bajo su lógica funcionalista, la confrontación y el choque. Así, somete el relato de los familiares y sobrevivientes a la invalidez, al no ser parte de una memoria contenida en esa memoria oficial funcional a las metas de crecimiento neoliberal de la nación.

Considerando las dinámicas de homogeneización histórica y la instrumentalización de su narrativa, en línea con el discurso constitucional que defiende la propiedad privada y el consumo, se evidencia una herencia sostenida por la violencia de la dictadura que se ha prolongado hasta la transición democrática, debido al origen de la Constitución que sigue rigiendo al pueblo chileno en la actualidad.

La tensión en la sociedad chilena se presenta entre la asimilación como recuerdo y la expulsión como olvido; el problema de la memoria histórica en el periodo de postdictadura, se concentra en un discurso difuso que aborda una nostalgia sobre el pasado, que banaliza los recuerdos; donde la discusión ética entre los acontecimientos no es construida para evitar confrontaciones. En palabras de Richard: «La transición ocultó esta perversión de los tiempos que mezcla indistinguiblemente continuidad y ruptura, bajo el disfraz de afirmar incesantemente

la actualidad de lo nuevo en la pose exhibicionista de su pasado-presente trucado» (Richard, 2021, p.37).

El resultado de la construcción de una historia uniforme y sin sobresaltos para el gobierno de transición implicó la creación de un horizonte de conformidad, donde la sociedad se comprendió como una masa uniforme: «la gente». La circulación de un discurso de prosperidad del país, de crecimiento económico basado en el aumento de los grandes capitales y los resultados expresados de manera articulada en los medios de comunicación, generaron una sensación de conformidad y uniformidad que no podía ser quebrantada ni siquiera por los terremotos o desastres naturales.³

Siguiendo con Richard, una ruptura de esa continuidad fue el conocido «accidente-Pinochet»:⁴ el 10 de octubre de 1998 el juez español Baltasar Garzón emite una orden de extradición sobre Augusto Pinochet quien se encontraba en Londres, para interrogarlo por crímenes cometidos sobre ciudadanos españoles durante su mandato dictatorial, incluyendo la investigación por delitos de tortura y genocidio. Esta situación desató una indeseada polarización de la sociedad chilena, poniendo en el foco de las discusiones no solo los hechos de la dictadura, sino el fuero vitalicio de senador que el dictador se había autoimpuesto junto con la constitución de 1980, bajo un decreto militar.

La polarización detonó en que «la historia y la memoria se convirtieron bruscamente en zonas de performatividad mediática, de enunciación política y de intervención social» (Richard, 2021, p. 45). Las emociones más viscerales hicieron salir a la calle a la población. De acuerdo a la autora lo fundamental ha sido ver a las mujeres en las calles de la capital chilena: mujeres de la clase acomodada y de las familias

³ Resulta interesante pensar en la imagen proyectada internacionalmente de Chile y su relación de comparación con otros países de la región: ¿Cuántos de nosotros que crecimos en otros países de la región no sabíamos acerca de esta *prosperidad envidiable* y el gran Chile, *paraíso de la inversión y el trabajo*?

⁴ En el texto de Richard (2021, p. 44) se hace referencia al texto de Uribe, Armando y Vicuña, Miguel (1999). El accidente Pinochet. Santiago de Chile: Sudamericana. Donde se describe detalladamente que el 21 de septiembre de 1998, Augusto Pinochet con el cargo de Senador Vitalicio viajó a Londres para realizarse una intervención médica. En simultáneo el juez Baltasar Garzón (Audiencia Nacional de España) dictaminó una orden de extradición el 10 de octubre de 1998, con fines de que el dictador fuera interrogado por el asesinato de ciudadanos españoles durante el periodo de la dictadura que incluyen la tortura y el genocidio. Pinochet fue arrestado y trasladado a una clínica en la ciudad de Londres donde permanece durante 16 meses bajo la custodia de las autoridades, mientras se gestiona la solicitud del juez Garzón, que finalmente resolvió que la edad y los problemas de salud de Pinochet no podía garantizar las condiciones para asistir a juicio.

beneficiadas por la dictadura, que convocadas por las fuerzas militares, se volcaron a las calles en defensa del perseguido Pinochet. En contraposición, los familiares y sobrevivientes de las víctimas exigían la efectiva judicialización del militar como jefe de la Junta Militar y responsable máximo de las desapariciones, torturas y violaciones a los derechos humanos perpetrados por el estado entre 1973 y 1990.

La figura de los cuerpos femeninos desplegados en la calle, presentan de acuerdo lo ocurrido en estas movilizaciones en la calle, un escenario de preservación de los valores desde el núcleo de la familia y a su vez como la transgresión de un equilibrio que se evidencia como un artificio ante este escenario accidental. Se crea una dicotomía en donde las mujeres encarnan valores mucho más profundos en relación con elementos simbólicos que la sociedad patriarcal les atribuye: la conquista de la vida y su reproducción en función de un estado nación, la entrega y la abnegación como una fórmula de salvación de un equilibrio ya establecido; en confrontación con una potente anarquía que funge como caos y fanatismo a una causa ya derrotada que se convierte en el enemigo interno que estimula la potencia bélica de su contraparte.

Para una mujer, invadir la calle y adueñarse de su territorio (masculino) de luchas y acción social es traicionar el mandato de la femineidad burguesa que debe recluirse tradicionalmente en la privacidad del hogar y la familia. Sólo la emergencia de una crisis política vivida con todo el paroxismo de una situación de peligro y desesperación hizo que, en los tiempos de la Unidad Popular, las mujeres de la clase alta se decidieran a cometer una traición de género al salir de la intimidad de su casa: una traición que les fue permitida siempre y cuando, una vez conjurado el peligro, volvieran naturalmente a las convenciones de siempre que reafirman el confinamiento de los roles de la mujer-esposa y la mujer-dueña de casa en la esfera hogareña de lo privado. Tanto en los años previos al golpe militar como en octubre de 1998, el levantamiento de las mujeres y su organización en una fuerza políticamente activa se basó en el mismo llamado de siempre a defender, en contra de las fuerzas enemigas, la cohesión y la estabilidad de la Nación entendida como una ampliación natural de la familia (Richard, 2021, p. 48).

De la mano del despliegue de los cuerpos en las calles, se da una batalla de imágenes que tensan el discurso histórico oficial con el relato testimonial y confronta también a las clases sociales, el sistema de valores del neoliberalismo en aspectos como lo nacional y lo global. Este despliegue se genera a partir de la reproducción de imágenes portables del dictador, impresas a color en alta calidad y en papeles plastificados, remeras, estampas que remedan la circulación de imágenes religiosas, confección de banderas de gran tamaño, pines y todo tipo de *merchandising* que aludiera a la glorificación de la patria. El afecto a la figura del dictador desde una

mirada patriótica se alimentó por la paradójica consigna de «no colonización» de Chile. Es importante comprender que la investigación judicial fue hecha por un juez español y esto cambia la lectura que sostuvo la dictadura sobre la relación con intereses externos. Pues durante este periodo se generaron las mayores privatizaciones del país y a su vez se gobernó para los intereses de los Estados Unidos con la construcción del modelo de la escuela de Chicago de corte neoliberal (el paradigma económico de los Chicago Boys liderado por Milton Friedman). Al existir un choque de intereses con un efecto «contraproducente» para Pinochet en esta intervención judicial, que es leída como extranjera, se contraponen manifestaciones en apoyo al dictador sostenidas en valores relacionados con lo «nacional» para evitar a toda costa el paso de éste hombre a una instancia judicial internacional.⁵

Estas imágenes realizadas a partir del «accidente/incidente Pinochet», buscan a conquistar las calles en una batalla frontal con imágenes ultraproducidas y pensadas para los nuevos medios, para inundar las retinas, para imponerse de nuevo por una fuerza simbólica que es realmente lo discutible entre el brillo del afiche de color y la pose perfecta que remeda a un prócer, mostrando el procedimiento de fusión de la política traducida como imagen/espectáculo:

Mientras tanto, las fotos de los desaparecidos compartían el lapso de desesperanza que los había sumergido en la fosa común de la actualidad neoliberal por culpa de todo lo que la transición chilena dejó sin editar: biografías trucas y subjetividades heridas, cuerpos dañados y afectividades rotas. El desfile de los familiares que exhiben los retratos de sus desaparecidos en las calles llamaba a los transeúntes que los rodeaban a participar de los restos alegóricos de una disuelta ceremonia de parentescos. Descompaginados de cualquier álbum de familia, estos retratos sueltos acusaban a lo

⁵ En contraposición a esta enorme circulación de imágenes impolutas y pos- producidas desde una mirada publicitaria, el despliegue de los familiares de los desaparecidos y las víctimas del terrorismo de estado, comprende los retratos a blanco y negro, una fotocopia que ha pasado innumerablemente por ese procedimiento técnico, que de alguna manera responde a algunas de las características de la «imagen pobre» que define Hito Steyerl (2008): «La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar [...] es el fantasma de una imagen». (p.33) Si bien Steyerl se refiere a las imágenes compartidas por la piratería de internet, las imágenes de los desaparecidos y las víctimas del terrorismo de estado, también son imágenes lumpenproletarias, que se han compartido en incontables oportunidades, que circularon en la clandestinidad, que guarda correspondencia con los panfletos y documentos de circulación reducida, subterránea, alternativa. Es una imagen, un conjunto de imágenes, liberada de la desmemoria y de los archivos judiciales, una imagen sobreviviente, la evidencia de una vida y una historia perdida. Su calidad precaria cuenta las luchas internas por su desaparición material y su negación social; cuenta los mecanismos visuales de la militancia de la década de 1970 y 1980: son imágenes de origen amateur, de un tejido de producción y circulación análoga que se limitaba al fuero familiar de la memoria y las resistencias a la amenaza de la muerte como desaparición definitiva. Las características de estas imágenes que contrastan con las del dictador, muestran la asimetría de la confrontación en sus componentes y participantes sociales.

“nacional” (el emblema de la derecha que defiende a la “familia chilena”) de no ser sino un cruel simulacro de unidad y cohesión de una comunidad irremediabilmente dividida por el choque irreconciliable entre víctimas y victimarios (Richard, 2021, p. 57).

El ejercicio político en las calles, activó la mirada de la sociedad chilena sobre su propia historia y sus elementos latentes (su inconsciente social, sus traumas, sus heridas), puso sobre la superficie que la estabilidad política no debía darle continuidad a un mito de prosperidad neoliberal y que la voz de las experiencias desgarradoras y silenciadas, hacen parte de una conversación que no podía quedar por mucho más tiempo pendiente.

8.1.2. Movimiento estudiantil y conmemoración

Posterior a este periodo y tras la muerte en la impunidad del dictador Pinochet, los debates sobre las consecuencias del periodo de la dictadura y el mito del bienestar, se empiezan a objetar con mayor frecuencia en las generaciones más jóvenes. Se destaca el movimiento estudiantil de la *Revolución de los Pingüinos* de 2006 donde más de 400 instituciones secundarias se movilizaron en torno a un paro nacional, buscando la modificación y derogación de leyes a partir de la discusión con la ciudadanía y activando un rol participativo de la comunidad frente al estado. El incumplimiento de las demandas y los compromisos mínimos asumidos por el gobierno de Michelle Bachelet generaron una reacción en el año 2008 en las principales ciudades del país, implicando al movimiento docente. La circulación de la información sobre las convocatorias de las movilizaciones y el rol de las primeras redes sociales ayudaron a que existieran no solo nuevas formas de organización, sino redes alternativas de información que se contraponen de manera incipiente, en un público joven y casi de nicho; sobre la oferta de los medios masivos.

Con este antecedente, se da el siguiente paso al siglo XXI, donde el movimiento estudiantil, que entre los años 2011 y 2012, llega a tener reverberación en otras naciones latinoamericanas; pues consolida la discusión sobre el acceso a la educación como parte de los derechos básicos, con un énfasis en el acceso al nivel superior universitario. A partir de la implementación de mecanismos de financiación estatal que garanticen un mayor acceso y cobertura. Estas manifestaciones le dieron entidad política a la comunidad estudiantil tras la dictadura, se generó una estructura para la organización de las demandas de todos los niveles educativos y sobre las

acciones de continuidad relacionadas con las movilizaciones en las calles. Se destaca la aparición de líderes visibles y vocerías concretas que se articulan con herramientas como el manejo de medios alternativos de comunicación.

Toda esta organización generó la adhesión de centrales de trabajadores, la implementación del *cacerolazo* como símbolo de resistencia a la represión violenta de los carabineros y fuerzas del Estado. Estas alternativas de manifestación se alimentaron de iniciativas para evitar el desgaste de la movilización masiva, como las *flashmob* (aglomeraciones rápidas) centradas en una temática sugerente a modo de performance: un ejemplo de ello, fue el uso del tema *Thriller* de Michael Jackson para representar frente al palacio de gobierno un *Estado muerto-viviente* frente a la situación educativa. Así mismo, se valieron de las canciones y coreografías de artistas como Lady Gaga y *El baile de los que sobran* del grupo Los Prisioneros como himno de la lucha, el uso de personajes de programas de televisión populares, convocatorias temáticas para uso de *cosplay* y la implementación de 1800 horas por la educación (75 días y a su vez la cifra en millones de dólares que se requiere para estimular la financiación de la educación en el país para ese momento), para divulgar las demandas estudiantiles en las calles de las ciudades y localidades, con la finalidad de informar a la sociedad sobre los objetivos de las protestas.

Esta amplia gama de herramientas en las manifestaciones se insertan en la producción artística y la estrategia de viralización en las redes sociales (Facebook y Twitter). La presencia en las redes sirvió para divulgar la información del movimiento y, al mismo tiempo, denunciar el modo parcial en que los medios tradicionales intentaban minar la confianza sobre el colectivo. La presencia de las imágenes en las redes y la circulación de vídeos con los *flashmob*, junto con las acciones pedagógicas fueron el terreno de combate elegido para actuar sobre la opinión pública, en favor de la lucha organizada de las y los estudiantes, asentando una marcada contraposición con bajo nivel de aprobación del presidente de ese periodo Sebastián Piñera.

Esta movilización ha tenido hasta la actualidad importantes consecuencias en el ámbito político y social del país: hizo que muchos de los líderes estudiantiles de este periodo tuvieran presencia y reconocimiento nacional e internacional, al punto que

en la actualidad hagan parte del gobierno electo en el periodo 2022 a 2026. Una de las personas que más sobresalió en esta lucha fue la activista Camila Vallejo, quien tuvo que superar los prejuicios machistas y patriarcales, posicionándose como una de las representantes de la lucha y la organización del movimiento. Camila Vallejo fue constantemente señalada tanto por su género, como por su edad bajo ideas preconcebidas como la inexperiencia y la falta de capacidades. Este discurso promueve un rol de la mujer desde un lugar de subordinación; más allá de esto la sexualización de su imagen y los señalamientos sobre su aspecto físico, el sometimiento mediático al *mansplaining*, fueron parte de los obstáculos de su vocería en el movimiento y en su posterior carrera política.

Llegó a ser nombrada la *persona del año* por el diario inglés *The Guardian* en 2011, posicionándola como una de las mujeres chilenas más admiradas del país, al lado de personajes como Violeta Parra o Gabriela Mistral. La presencia activa de Vallejo ha sido clave en la discusión sobre el rol de las mujeres en el terreno político y público. Sumado a esto, su activismo como feminista ha consolidado un espacio para el movimiento y los liderazgos en regiones claves del país, posicionando el rol de las mujeres y las diversidades en clave democrática, colocando en la agenda social la igualdad de género y la construcción de la historia con perspectiva de género e inclusión del feminismo.

La 40ª conmemoración del 11 de septiembre, en el año 2013, trajo consigo la reactivación de las imágenes y un interés renovado sobre los acontecimientos por parte de nuevas generaciones que no fueron partícipes de los hechos. De acuerdo con Richard, este periodo de tiempo genera un cambio de la memoria sobre los hechos vividos a la posmemoria entendido como un concepto que hace referencia a los productos culturales que se insertan como mediaciones o «registros culturales que son producidos por aquellos que nacieron a la sombra de estos recuerdos» (Richard, 2021, p. 62). En la fecha de conmemoración algunas cadenas de televisión crearon contenidos vinculados con la memoria y la relación a los archivos documentales, que por el tipo de medio, priman los visuales y audiovisuales.

Siguiendo con la autora citada, la relación con el pasado se genera en la unión concatenada de *acontecimiento-grabación-reproducción-transmisión*; sin embargo,

este procedimiento anuda cruces de relaciones entre la distancia y los tiempos desde una ambigüedad que genera pérdidas y relaciones que se traducen en una noción de espectro:

La dramaticidad del recuerdo asociado al trauma radica en que le exige a un presente más bien frío y calculador (el presente neoliberal de la sociedad mediática) lo que no es capaz de entregarnos para reverenciar el duelo, es decir, una poética de lo sensible capaz de ponerse a tono con la complejidad de las emociones depositadas en esta arqueología de la huella (Richard, 2021, p. 65).

De ahí que la potencia de las artes desde lo simbólico-expresivo se sitúa en sensibilizar y sacar de su letargo a la sociedad anestesiada por las dinámicas neoliberales. La aparición de testimonios reales y la focalización en las imágenes del bombardeo a *La Moneda*,⁶ que buscan generar una conciencia sobre este momento de la historia, que al mismo tiempo que se reproduce la imagen, combate el debilitamiento por la repetición y a su vez enciende un sentido particular de la pérdida desde estos fragmentos del pasado.

Estos antecedentes cercanos a la revuelta entendida o bajo el sentido de agitación, que actúan sobre la enajenación cotidiana neoliberal y su discurso, incitando a un viraje en la sociedad chilena, nos presentan un panorama sobre cuestiones como: la mirada al pasado, la reflexión sobre la dictadura, la relación con el Estado, en términos de derechos y desigualdad, son claves para observar el proceso de 2019.

⁶ Bombardeo del Palacio de la Moneda (Santiago de Chile 11 de septiembre de 1973). «Los largos meses de tensión y los permanentes rumores de un Golpe de Estado llegaron a su fin el día martes 11 de septiembre de 1973. Ese día los acontecimientos comenzaron a desarrollarse muy temprano. Informado de la sublevación de la Armada el presidente Allende se dirigió raudamente al palacio de la Moneda a las 7:30 horas, el que estaba custodiado por tanquetas de carabineros. Luego de conocido el primer comunicado de la Junta Militar, poco a poco se fueron retirando. Cuarenta y cinco minutos más tarde, se iniciaba el ataque al Palacio de Gobierno por tierra. Cerca de las once de la mañana, el Presidente Salvador Allende dirigió su último mensaje al país, a través de una cadena de radioemisoras simpatizantes del gobierno. En éste señalaba su decisión de no abandonar la casa de gobierno. Agregaba que se mantendría firme en su postura de "seguir defendiendo a Chile". Al mediodía se inició el bombardeo sobre la Moneda, el que se prolongó durante 15 minutos. Aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile, luego de sobrevolar su objetivo, atacaron la sede del gobierno con cohetes "rockets" que destruyeron dependencias y provocaron el incendio del edificio. Pocos minutos después caía la Moneda y el presidente Salvador Allende era encontrado muerto en el salón principal junto al arma con la cual se suicidó. Al día siguiente, toda la prensa del país mostraba en primera plana el Palacio de la Moneda, destruido y aún humeante. Nunca antes el palacio de la Moneda, con tres siglos de historia y que hasta entonces había albergado a veintitrés presidentes de la República de Chile, había sido destruido» (Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena, s.f., s. p.).

8.1.3. Estallido social de 2019: Chile Despertó

La ciudad de Santiago de Chile al igual que otras capitales de América Latina, se caracteriza por su alto número de población y densidad demográfica. De acuerdo con Aina Pacheco (2021) la población de esta ciudad es de 6.257.516 habitantes y una densidad de 8.497 hab/km². Esto implica que los sistemas de transporte y los espacios urbanos deben adecuarse a sus necesidades, en términos de tiempos de desplazamiento, comodidad, costo y condiciones básicas que dentro de un sistema democrático se consideran dignas.⁷

Los aumentos de las tasas de transporte público y la regularidad con la que ocurren, despierta la inconformidad de la población ya que estos aumentos (22 desde la apertura del sistema de autobuses hasta la fecha del estallido) no se condice con los aumentos en los salarios e ingresos de la población. Sumado a esto uno de los ministros del gabinete declara el 7 de octubre de 2019 que: «Quien madrugue puede ser ayudado a través de una tarifa más baja» (CNN, 2019).⁸ Esta declaración demuestra un alto nivel de distancia y desconexión entre la dirigencia política y la ciudadanía, además de poner en evidencia la segregación sobre la población más vulnerable y periférica de la ciudad de Santiago, que se ve afectada por un servicio defectuoso de autobuses acerca del cual no se presenta mayor alternativa que someter a la población a buscar horarios *acordes* a su capacidad de pago, sin poner en discusión que el aumento de tarifa no mejora las condiciones del servicio en ningún aspecto.

⁷ El estallido social de 2019 se originó por el aumento de los precios del transporte público en la ciudad de Santiago. De acuerdo a la cronología compartida por Pacheco (2021), se describe el inicio del estallido de la siguiente manera:

VIERNES 4 DE OCTUBRE – SÁBADO 5 DE OCTUBRE

Gloria Hutt anuncia el alza de 30 pesos chilenos en el precio del billete de Metro que llega a los 830\$ (0,98 euros) en hora punta. En horario valle el Metro y Tren Central también aumentarán su valor en 30 pesos. Es decir, desde las 9:00 horas hasta las 17:59, y desde las 20:00 horas hasta las 20:44, el precio de estos servicios será de \$750 (0,89 euros). Los buses por su parte tendrán un alza de 10 pesos con relación a su valor anterior, por lo que el pasaje de RED costará \$710 (0,84 euros). Se anuncian evasiones masivas como una forma de protesta. La ministra advierte que el gobierno no se moverá de posición y aplicará la ley para evitar desmanes, incluyendo el retiro del pase escolar a los estudiantes que participen. «Evadir era algo socialmente aceptado en las micros (autobuses) luego del desastre del Transantiago, pero no en el Metro, el orgullo capitalino, la gran obra pública que integraba comunas y llevaba modernidad y arte a sus estaciones» (Poduje, 2020, p. 28). Nelly Richard, señala que parte de estos datos se ha recogido de plataformas como Estallido Social y comentarios del arquitecto Iván Pudoje. Ambas fuentes relatan in-situ la situación de 2019 y tratan en la actualidad de seguir el flujo de los acontecimientos.

⁸ Declaraciones dadas por el ministro de Economía, Juan Andrés Fontaine de Chile.

La reacción de la ciudadanía, principalmente integrada por jóvenes estudiantes de secundario (llamados en la jerga de la ciudad como cabros y cabras), fue la organización coordinada en diferentes estaciones de metro, para realizar evasiones masivas de los torniquetes del sistema y así evitar el pago del pasaje. A pesar del cierre de algunas estaciones céntricas de la ciudad las, los y les⁹ estudiantes pudieron realizar evasiones entre el 11 al 17 de octubre; donde el Sindicato de Trabajadores del Metro se suman declarando que: «Se manifiestan con justa razón» (Pacheco, 2021, p.15). Ya el 18 de octubre se establece en el pensamiento colectivo la idea de un levantamiento bajo la consigna «Chile despertó».

Para los siguientes días, se escalona la violencia en las calles de la ciudad traduciéndose en destrozos al interior de las líneas de metro, manifestaciones en las calles, quema de buses, destrucción del mobiliario urbano, etcétera. Llevando al gobierno a declarar *estado de emergencia* con el despliegue de militares en la zona metropolitana, principalmente en inmediaciones de la Plaza Baquedano -refundada como Plaza Dignidad-, donde estos han disparado contra los manifestantes.

Lo que encontramos a lo largo de las movilizaciones de 2019 es que, las fronteras tácitas de la ciudad de Santiago dividían este espacio en dos ciudades completamente diferentes: Una ciudad moderna y céntrica para las clases privilegiadas y una ciudad periférica silenciada e invisibilizada de las clases oprimidas y trabajadoras, se encuentran en un punto arquitectónico que es clave en el dominio de la ciudad en el sentido de que los puntos de encuentro en la capital chilena se dan en espacio neurálgicos de circulación, buscan interrumpir el tránsito y cortar con la rutina cotidiana para dar voz a la población afectada por la desigualdad social. Esta organización del área metropolitana, genera una reverberación a lo largo del territorio nacional, despertando la inconformidad de las personas que identifican las fronteras simbólicas en sus provincias y ciudades. El impacto de las manifestaciones se activa en Valparaíso, Concepción, Iquique, Punta Arenas y otras localidades. Si bien un centro de las confrontaciones se produce en la capital en la Plaza Baquedano o Plaza Dignidad, la situación se traduce en la urbe de la siguiente manera:

⁹ Se usa el lenguaje inclusivo porque este colectivo se identificó desde la diversidad.

La violencia que anteriormente estaba circunscrita en las comunas periféricas llega al centro de la ciudad. Traspasa las fronteras y se expone a la mirada de toda la población. En este momento, sí parece que vuelve a haber una ciudad y no las dos que siempre habían convivido en silencio. En este instante parece que se ha abierto una brecha entre el orden impuesto por el urbanismo de la ciudad y las ordenaciones insurgentes que han brotado espontáneamente desde abajo formadas por el calor de la revuelta (Pacheco, 2021, p. 25)

Esta movilización social trajo de la periferia una parte de la población sin precedentes (se llega a calcular concentraciones cercanas a los 2 millones de personas en esta plaza), con un conjunto de demandas históricas que traspasan el hecho mismo del aumento del boleto de metro. Se llega a plantear un cambio de la constitución que finalmente rompa con la herencia de la sangrienta dictadura de Augusto Pinochet. Una nueva constituyente que represente en términos reales la democracia anhelada desde este periodo y que además combata la brecha de desigualdad construida por el neoliberalismo económico e implementado agresivamente en este periodo dictatorial que aún hoy socava los derechos de la ciudadanía.¹⁰

La movilización y estallido social es a su vez una parálisis del sistema productivo y la creación de una experiencia cartográfica rebelde en la urbe. Se subvierte el poder de facto en la calle por la masa de personas que debe movilizarse a pie por la ciudad. Vale recordar que para evitar la destrucción de las estaciones del metro y otros bienes públicos se suspende el servicio y se cierran las estaciones, haciendo que la gente abarque masivamente las calles y se apropie de manera desmesurada y violenta de los espacios que simbólicamente representan en poder político y económico de la sociedad chilena: bancos, supermercados, sedes empresariales, alamedas, etc.

8.2. *Un violador en tu camino*: manifiesto performático de reverberación global

«Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras»

Paula Cometa (2019)¹¹

¹⁰ Según el cálculo del Banco Mundial en relación al coeficiente de Gini muestran que este es uno de los países con mayores niveles de concentración de la riqueza al interior de la OCDE (OCDE, 2019), es el segundo país más desigual perteneciente a este organismo.

¹¹ Entrevista al colectivo realizada por BBC (BBC, 2019, s.p.).

«¿Dónde te localizas a ti mismo en tu cuerpo?»

Kiki Smith (s.f)

«[...] las normas de género intervienen en todo lo relativo a los modos y grados en los que podemos aparecer en el espacio público, a los modos y grados en los que se establecen las distinciones entre lo público y lo privado. Y a cómo estas diferencias se convierten en un instrumento de la política sexual»

Judith Butler (2017)

Para iniciar el análisis de la producción de LAS TESIS *Un violador en tu camino* [Figura 1], es necesario introducir el concepto a partir del cual se utilizará para definirlo, pues sus características, circulación e impacto social permite considerar una idea robusta, que autoriza poner en discusión como acción de conocimiento y su potencia.



Figura 1. Colectivo LASTESIS, *Un Violador en tu camino* (2019). Fotograma de registro audiovisual realizado por Colectivo Registro Callejero

El manifiesto performático puede ser entendido como, una manifestación del activismo como una acción pensada para producir una voluntad de cambio y desarrollo social, generando un foco de atención conmovedora sobre algo que necesita ser denunciado y transformado. Es una declaración de principios e

intenciones que involucra al cuerpo como parte de una acción que busca la construcción de un vínculo transformador.

El manifiesto performático de LASTESIS ha tenido un impacto significativo en el movimiento feminista a nivel mundial, convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra la violencia de género y la opresión patriarcal y capitalista. Su mensaje ha resonado en diversas partes del mundo, y ha llevado a muchas personas a cuestionar sus propias prácticas y actitudes en relación a estas problemáticas.

Se debe tener en cuenta que la perspectiva de género, que ha tenido un gran auge en América Latina a partir de este siglo, ha intervenido en la formación de las disciplinas académicas, desde las ciencias naturales, hasta las humanidades y su búsqueda consiste en cuestionar las formas en las que se ha construido el conocimiento, para con ello establecer mecanismos que permitan la reformulación de las bases tanto formales como conceptuales de dichos conocimientos y saberes.

A nivel visual [Figura 2] este manifiesto performático se caracteriza por el despliegue coreográfico de las personas que se suman a esta de forma sencilla, pensando en que la simplicidad de la coreografía permitirá a más personas sumarse. La articulación de los movimientos se conduce por versos (Ver el Anexo 3) y parte de un ritmo de música electrónica cuya cadencia remeda a una marcha. Les participantes llevan un antifaz o tela negra que cubre sus ojos, en alusión a la ceguera de los organismos estatales frente a la violencia de género, muchas llevan el pañuelo verde que es el distintivo procedente de la lucha en la Argentina por el aborto legal seguro y gratuito, distintivos en pro de las diversidades sexuales, predominancia de los colores vistosos y emblemáticos de las luchas feministas como el violeta, algunas optan por ropa entallada, abierta, transparencias, minifaldas o vestidos, ropa brillante de lentejuelas, capuchas sobre los rostros y en algunos casos, el torso desnudo para enfatizar visualmente el verso del coro: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía».



Figura 2. Colectivo LASTESIS, *Un Violador en tu camino* (2019). Fotograma de registro audiovisual realizado por Colectivo Registro Callejero. Momento en el que se hacen sentadillas aludiendo al uso de estas como forma de humillación y tortura por parte de los carabineros

De igual manera, las participantes optan por el uso de maquillaje con destellos brillantes (glitter), un símbolo de empoderamiento y militancia que, a lo largo de las manifestaciones relacionadas con la identidad de género, como las surgidas de movimientos como Stonewall, emerge como una forma de resistencia ante las violencias institucionales impregnadas de mandatos patriarcales y heteronormativos, que han oprimido de manera sistemática a mujeres y diversas identidades. La incorporación del brillo a espacios de organización, como las marchas del orgullo y el 8M, por mencionar algunas, lo ha convertido en un elemento de significado compartido, una respuesta a formas de opresión y violencia.

Resulta intrigante la persistencia visual del brillo, ya que existen numerosas referencias en manifestaciones de la región latinoamericana vinculadas a la lucha por los derechos y la búsqueda de justicia en casos de feminicidio. Un antecedente de esta manifestación tuvo lugar en agosto de 2019 en México, conocido como la «dinamita rosa». Consistió en una protesta de mujeres en la capital del país, denunciando la negligencia de las autoridades ante los casos de feminicidio. Durante esta protesta, las participantes esparcieron brillantina sobre los funcionarios y las

instalaciones donde se gestionan los casos de violencia de género que no han tenido avances judiciales (Infobae, 2019).

El colectivo LASTESIS además apuesta a eliminar la dicotomía pensar-hacer (discurso-experiencia), sobre los saberes configurados por la reflexión y aquellas acciones producidas por la vida práctica, dejando claro que la divulgación de las teorías feministas implican una permanente discusión y la creación de mecanismos a través del arte para abordar un acercamiento que genere igualdad en su acceso. A esta construcción, desde el pensamiento-acción se le debe atribuir un enorme valor político ya que no niega el acercamiento intelectual que debe hacerse para que los cambios que se demandan, sean profundos y logren deconstruir las dinámicas culturales que se asientan en un monopolio del poder y fuerza.

LASTESIS proponen en sus acciones y manifiestos la acción directa en el espacio público y la recuperación de las calles desde una mirada antipatriarcal y anticapitalista. El traslado de *Un violador en tu camino* al espacio público es la respuesta no solo a la dificultad de presentar el formato original pensado para teatro en 15 minutos; es también el resultado de la sensibilidad activista del colectivo, comprendiendo que el contenido inicialmente pensado puede insertarse modificado desde otras dinámicas y procedimientos artísticos. La activación de la participación y la dinámica del flujo propuesto por la sociedad en medio de los acontecimientos, permitió generar una activación que tuvo una amplificación incalculable para las artistas del colectivo.

El manifiesto performático *Un violador en tu camino* es una obra realizada con la fugacidad de la emergencia social que requirió la adaptación de los contenidos de una realización pensada para el teatro, para ser desplegada sin perder su raíz sobre el espacio público. Una obra pensada como una acción disruptiva en medio de una situación de emergencia social que ya traía consigo ese envión de cambio. En medio de ese contexto de agitación social no se podía tener dimensión ni de los riesgos, ni de los efectos de esta propuesta artística. Su carácter efímero involucró el registro técnico, bastante naturalizado en ese momento y en la actualidad, como mecanismo de prolongación del efecto de la acción. Grabaciones digitales hechas formalmente por personas que acompañaron la acción artística se alternaron con transmisiones en vivo por redes sociales y registros hechos por quienes, en su condición de

espectadores, participantes o sujetos en una condición híbrida o intersticial, activaron el flujo de ese acontecer sin dimensionar el alcance, el futuro cercano y la reverberación de la acción desde el flujo globalizante de las redes y de la internet.

Al igual que ocurrió con otras acciones realizadas en Chile en periodos como los de la dictadura, el registro se sitúa como una forma de rescate y supervivencia de la memoria del acontecimiento, de su acción sobre el espacio público y en les cuerpos que pueden ser vulnerados por las fuerzas del orden. Es una forma de prolongar una acción de resistencia que, de otra manera, se vería apagada por mecanismos de fuerza y control social. También el acceso a materiales visuales cargados de significado como los ya mencionados: vendas para los ojos, el glitter y los accesorios brillantes, las transparencias, etc. son usadas por les cuerpos en las coreografías, que no requieren de esa unicidad como objeto para acceder a la participación y responder a formas de registro matérico desde la alusión y la recuperación. Existe una tensión entre la libertad corporal y la denuncia social, esas hermandades diversas de cuerpos se agrupan desde la primera presentación de *Un violador en tu camino* frente a las plazas y parques centrales de localidades y ciudades, cuyo contorno comprende los edificios institucionales de Estado como los judiciales y policiales, así como las iglesias. Reforzando la intención de las coreografías a la hora de señalar estos espacios hegemónicos y patriarcales como cómplices de las violencias de géneros y su «ceguera selectiva» a la hora de actuar o proceder.

El impacto de la presencia en las calles se presentó como un fenómeno que articuló a personas desde su fuero, a agrupaciones sociales, grupos y organizaciones feministas, con la intención de generar una apropiación de los contenidos rebasando el concepto institucional de la autoría. Esto quiere decir que el nivel de interpelación del manifiesto performático, se aglutinan en una acción artística con un esquema de reproducción sencillo, una acción que se consideró como un himno contemporáneo de los feminismos. Trasladando la acción misma del manifiesto performático al plano digital como vídeo-activismo, que a su vez reafirmaba la necesidad de reproducir la acción en lugares muy apartados del mundo. La idea de viralización de los formatos de registro, se enmarca en la reverberación artística del manifiesto performático y reafirma el análisis de Rita Segato, sobre el carácter universal -en un sentido amplio- del fenómeno de la violación en sociedades de todo el globo.

Así pues el manifiesto performático *Un violador en tu camino* se convierte en una acción emblemática que alimenta otras luchas que se pugnan en las calles chilenas. Por otro lado la divulgación por las redes de los registros de la acción, movilizan ejercicios de traducción, adaptación y aprendizaje, haciendo que las artistas publiquen la letra el 25 de noviembre de 2019 para facilitar su acceso:

Condensó en versos y elementos estético-performáticos una crítica a su contexto nacional inmediato. De hecho, como afirma Cometa (entrevista en BBC 2019), después de su primera y pequeña intervención el día 20 de noviembre en Valparaíso, los registros en video que circularon online llevaron a la performance a otros lugares del país y el colectivo fue llamado para participar en eventos de diversas localidades. Frente a tal demanda, decidieron participar en una intervención en la ciudad capital, Santiago de Chile, el día 25. Y en esa oportunidad, la intervención fue masiva (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p.6).

A partir de la propagación de la acción artística y sus registros desde distintas perspectivas y formatos de pantalla, junto con el hecho de que las artistas compartieron de forma abierta los componentes internos del manifiesto performático, la organización de los colectivos de mujeres y diversidades en distintos lugares del mundo, generó una dinámica de divulgación e interiorización que para LASTESIS se tradujo en que *se escapó de las manos*, en un sentido de sororidad, compañía y acción directa que resulta esperanzadora en la construcción de esta dinámica y a la vez es desolador, al comprender el masivo efecto de la violación en las sociedades y comunidades de todo el planeta. Citando a Segato:

Las Tesis dio la vuelta al mundo con su lírica, con su performance. Ni a izquierda ni a derecha hubo cualquier ayuda a esa viralización mundial. (...) es necesario entender qué hay aquí, qué secreto enterrado hay en estos versos. (...) Hay un discurso de superficie y hay una condensación muy compactada de otro discurso enterrado en los versos (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p.7).

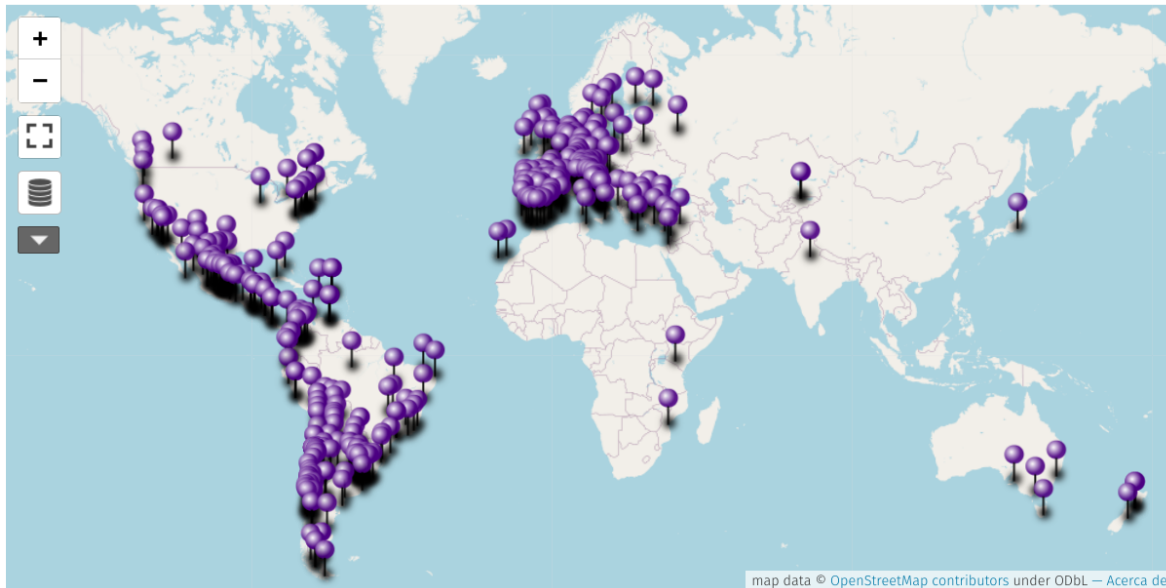


Figura 3. Geochicas OSM, Mapa del impacto de “Un violador en tu camino” en el mundo (2019)

El interés por la expansión del manifiesto performático, representó la activación de un circuito de circulación no solo de la obra, sino de las redes de significado, de afecto y las demandas sobre la violencia de género ejercida alrededor del planeta. Esta expansión convirtió a *Un violador en tu camino* en un conjunto de experiencias que pusieron el foco en cómo articular la representación, la subjetividad y la experiencia en un entramado múltiple y transversal que permita discutir las bases de la justicia social desde la perspectiva de género y la mirada decolonial. Las acciones en las calles, crearon en vivo relaciones de sororidad y evidenciaron la existencia de redes de apoyo, donde lo fundamental pasa por fijar la idea en cada persona de que «no estás solx», porque las dinámicas aplastantes del patriarcado y el capitalismo han desvirtuado la posibilidad de establecer relaciones sin la intensión de una plusvalía. En el feminismo, en esta acción artística, esto no solo es posible, sino que es una realidad que avanza a una escala global.

La existencia de los registros sobre el manifiesto performático implican la llegada de esta acción artística a distintos lugares del mundo. Esta divulgación se puede comprender como videoactivismo:

El videoactivista utiliza el vídeo como una herramienta táctica para luchar por la justicia social, haciendo de la cámara un poderoso instrumento político. Según el autor (Harding), puede haber varios tipos de video activistas, pero todos entienden el poder de la imagen y hacen uso de este poder para cambiar sus comunidades. (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p.7).

De acuerdo a lo anterior, cabe reflexionar sobre esta posibilidad de intercambiar el material y de acceder gratuitamente a elementos de la acción artística, como la letra y la música, así como las pautas sencillas de la coreografía (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p. 8).

Las autoras citadas Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, realizan una investigación relacionada con los registros de vídeo publicados en Youtube en el periodo del 20 de noviembre del 2019 al 24 de diciembre del 2019. En este relevamiento hallaron que en América Latina se realizaron y registraron vídeos del manifiesto performático principalmente en zonas urbanas que tuvieran alguna relación simbólica con las instituciones y los poderes estatales; el registro de vídeos se dio en países en mayor medida: «Chile (36), Argentina (27), México (22), Brasil (14) y Colombia (12)» (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p. 9), si bien el total de registros llega a 134, los países enumerados son los que más registros generaron. Esto implicó la traducción al portugués y la adaptación de los contenidos a los contextos de estas sociedades, creando dinámicas con puntos en común como la violencia de acción directa contra la mujeres y aspectos plurales que fortalecieron la reflexión y la denuncia.

Las performances fueron diversas, pero articuladas a partir de la propuesta discursiva de Las Tesis y la capacidad de síntesis de su lírica para denunciar las violencias tanto sutiles como explícitas del régimen patriarcal, su «mandato de masculinidad» y su vinculación con las estructuras del Estado, sean cuales sean las banderas y/o gobiernos de turno (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p.16).

La activación de una insurgencia feminista en torno a este manifiesto performático busca un futuro libre de violencias y de todo tipo de sujeción patriarcal. Da continuidad a la consigna «Ahora es cuando» generada en la movilización feminista chilena de 2018, el tiempo del cambio se formula en clave de un presente reflexivo y de acción, articulado con un estado de emergencia en donde se hace necesario señalar la amenaza continua de la violencia sexual como mandato de orden patriarcal y parte de una enagenación comprendida como cotidiana que ya no es soportable y por lo tanto el silencio y la indiferencia no son posibles. La acción de manifiesto performático se establece como una acción insurgente, potenciada por la capacidad de creación en y desde cualquier lugar del mundo.

Las insurgencias no son prácticas políticas cotidianas o ejercicios de elaboración de políticas públicas. Son actos colectivos en los que la gente dice '¡basta!' y se niega a

continuar como antes. Son operadores de la diferencia. Abren posibilidades que pueden o no materializarse pero nos ayudan a vislumbrar algo diferente por venir. Son performativos políticos –los participantes comienzan a experimentar aquello por lo cual luchan– y funcionan como mediadores evanescentes o portales que comunican al mundo existente con uno posible (Arditi & Constantino, 2012, p. 151).

La condición excepcional de ese tiempo activo de la insurgencia es a su vez breve en su ejecución por la potencia articulada de su construcción; así mismo esta acción artística se convierte en el comienzo de nuevas reflexiones y acciones, no solo para el colectivo, sino para todas las personas que sienten en su fuero interno la necesidad de conquistar derechos y superar la inconformidad desde la acción en cualquiera de sus manifestaciones, se acciona este manifiesto como una dinámica acumulativa que se consagra como un logro contundente contra la desigualdad y la violencia. Se crea un nudo de significados que aparta a los cuerpos de la indiferencia, activando fuerzas, memorias, deseos y pulsiones que muestran la sistematicidad de la crueldad como mecanismo de control del patriarcado. Se potencia una expansión territorial de la acción simbólica de los feminismos a partir de una reverberación que exige la transformación de la mirada social y sus dinámicas desde una totalidad que se comprende como caduca por su carácter monolítico.

La articulación de la resistencia desde este manifiesto performático permite componer un espacio seguro de reflexión en donde se hace posible quemar el miedo y desintegrar los argumentos de incapacidad del sistema cuando lo que se tiene institucionalizado es la desaparición de los cuerpos de las mujeres y las diversidades, el exterminio de sus libertades y el adoctrinamiento sexual como imposición social y cultural para sostener la perpetuación de modelos de familia útiles al sistema.

El valor de actualidad que permite extender una relación temporal abierta y en red, que activan la creación de nuevas versiones alrededor del mundo que refuerzan, transforman, apropian y re-interpretan el contenido de la acción, no se pone en juego el valor de una autoría única, puesto que la configuración del sujeto social nosotras que veremos en el siguiente apartado, configura una apropiación que no responde a las nociones de autoría del mercado o del derecho como restricción de su forma y figuración/recreación ampliada. En un devenir que avanza sobre nuevas voces, que llaman a la prevención de las violencias sobre los cuerpos de las mujeres y

diversidades, así como una mirada al pasado del trauma, al efecto de las violencias ya causadas en el marco de un sistema que lo avala, lo perpetúa y lo silencia al momento de salir a flote como testimonio o denuncia.

8.2.1. LASTESIS: Una colectiva cuyo sujeto es «nosotras»

«Privar al feminismo de la teoría equivaldría a relegar a las mujeres al cuerpo como refugio originario (prediscursivo) de una esencia-naturaleza, privándolas así de la oportunidad de convertirse en sujetos de lenguaje y enunciación para disputar el campo de la significación como aquella zona de control masculino donde se ejerce la prerrogativa de otorgar sentido y de fijar el sentido normando la representación»
Nelly Richard (2021)

El colectivo LASTESIS es un grupo de mujeres artistas/activistas de Valparaíso, Chile, cuyo núcleo de acción se compone por Daffne Valdés, Sibila Sotomayor van Rysseghem, Paula Cometa Stange y Lea Cáceres Díaz. Las fundadoras de LASTESIS han señalado que se conocieron mientras estudiaban en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Valparaíso, y que en 2018 decidieron formar el colectivo como modo de utilizar sus habilidades y conocimientos artísticos para abordar el problema de la violencia de género. Desde entonces, el colectivo se ha expandido y ha involucrado a muchas más mujeres en su trabajo y actividades, lo que sugiere que hay una variedad de habilidades y experiencias en el grupo.

Si bien sus trabajos se centraron más en el teatro, la idea que las aglutina es la divulgación de la teoría feminista desde las prácticas artísticas interdisciplinarias; dicha combinación de prácticas atraviesa el diseño gráfico, el arte textil, las artes escénicas, el arte sonoro y las ciencias sociales. Ya en agosto de 2018, el grupo presentó una puesta en escena en Valparaíso sobre el texto *Calibán y la Bruja mujeres, cuerpo y acumulación originaria* de Silvia Federici (2011). El objetivo central se enfoca en el acercamiento de las tesis y reflexiones de los feminismos, que han creado de autoras fundamentales para el movimiento, divulgándolos de la mano de diferentes procedimientos artísticos, construyendo una modalidad de inclusión y aprendizaje significativo sobre estas perspectivas teóricas que se articulan con acciones cargadas de significado.

Si bien sus intervenciones iniciales fueron pensadas para el espacio teatral, la movilización social y el estallido social del pueblo chileno en 2019, generaron un impacto en la confección de su segunda intervención, relacionada con la violación en América Latina desde las reflexiones de la autora Rita Segato. Del análisis de esta autora el grupo se ocupó de la creación de una obra pensada para el espacio teatral de pequeño formato llamada *El violador eres tú*, que gracias a la situación social de manifestaciones y movilización, se tradujo al espacio público como *Un violador en tu camino*. El traslado entre una acción casi intimista, a un despliegue social que altera su nombre y concepto, se genera por la amplitud del territorio abierto donde se trabaja. Esta situación extraordinaria de agitación popular devino en lo que denominamos como manifiesto performático.

En última instancia, lo que aglutina a las integrantes fundadoras de *LASTESIS* es su compromiso con la lucha contra la violencia de género y su creencia en el poder de la performance y el arte para generar conciencia y cambio social. Es fundamental mencionar que se ha preocupado por no hacer foco en sus vidas privadas o trayectoria profesional; permitiendo que, como ocurre con el colectivo artístico de Guerrilla Girls,¹² el público y la sociedad se centren en las acciones artísticas. Como grupo artístico activista ha inspirado a otros colectivos de mujeres y diversidades que, desde el activismo o el mero atravesamiento de lo que difunden como un mensaje de concienciación, se quieren sentir partícipes replicando la práctica y enfatizando la eliminación de la violencia de género y otras acciones de opresión del sistema patriarcal y el capitalismo.

Resulta fundamental señalar que para *LASTESIS* el uso del pronombre «nosotras» es parte de la lucha y reafirmación de su postura política feminista. Este pronombre se edifica como una subjetividad social que aglutina la voluntad de cambio, apuntando a una subversión de las convenciones sociales y del lenguaje, que desde

¹² Este colectivo se define de la siguiente manera: «Las Guerrilla Girls son artistas activistas anónimas que utilizan titulares perturbadores, imágenes escandalosas y estadísticas asesinas para exponer los prejuicios étnicos y de género y la corrupción en el arte, el cine, la política y la cultura pop. Creemos en un feminismo interseccional que luche por los derechos humanos de todas las personas. Socavamos la idea de una narrativa dominante al revelar el trasfondo, el subtexto, lo pasado por alto y lo francamente injusto. Hemos realizado cientos de proyectos (carteles callejeros, pancartas, acciones, libros y videos) en todo el mundo. También hacemos intervenciones y exhibiciones en museos de arte, explotándolos en sus propias paredes por su mal comportamiento y prácticas discriminatorias, incluida una proyección sigilosa en la fachada del Museo Whitney sobre la desigualdad de ingresos y el arte del secuestro de súper ricos.» (Guerrilla Girls, s.f.) Traducción hecha por la autora.

el arte trata de fundar una acción que persigue la construcción de un vínculo desde una perspectiva feminista. Dicho criterio busca eliminar todas las formas de opresión y desigualdad a través de acciones artísticas que bajo el marco teórico de los feminismos se ocupe tanto de la denuncia de las violencias del sistema, como de proponer desde «esta subversión sumergida en belleza, la revolución» (Ver el Anexo 1).

8.2.2. Manifiesto performático

El sistema de conocimiento de las historias de las artes se ha construido bajo la robusta sombra de la modernidad, un sistema basado en un orden del conocimiento enfocado en la construcción de modelos universales falocéntricos y heterocentrado, pensados para un sujeto universal: varón, blanco, europeo, heterosexual, burgués, con gran capital político, económico y cultural, que se resumen en una mirada androcéntrica del conocimiento. El horizonte de sentido de la modernidad, también se sostuvo por acciones de opresión como el colonialismo, el racismo, el sexismo, la lucha de clases y en su más profunda infraestructura, la comprensión de que, el mundo debe consolidar el liderazgo, las instituciones, el lenguaje y las relaciones desde el patriarcado.

Esto ha significado que en tiempos de la crisis de la modernidad en términos de agotamiento del sistema capitalista y auge de un sistema poscapitalista, basado en una nueva revolución en las formas de producción, en las tecnologías digitales y sus alcances; así como, el desgaste de su estructura de pensamiento -de la modernidad- constituida bajo un régimen de mirada única considerada *universal* que se estableció bajo paradigmas hegemónicos de poder, explotación y subordinación.¹³

Este flujo de tiempos que vivimos en la contemporaneidad, esta incredulidad a los metarrelatos incluye al siglo XXI, donde el cuestionamiento a este orden casi

¹³ Es importante mencionar que estas crisis tiene su inicio de los movimientos contraculturales de la década de 1960 y 1970 con movimientos como la Primavera de Praga y el Mayo Francés (ambos de 1968); junto con la construcción de preguntas en torno de los grandes relatos por parte de la escuela de pensamiento francesa de la mano de autores como Jean-François Lyotard que pone en relieve una condición posmoderna como la incredulidad sobre las metanarrativas tratadas como universales que la modernidad trató de implantar en la sociedad; a su vez el origen de la posmodernidad en la filosofía se presenta principalmente en Francia con la línea de pensamiento foucaultiana. Todo ello se traduce en un desgaste de los paradigmas de pensamiento y las estructuras de relación desigual que sostienen su continuidad.

perfecto de nociones, conceptos y categorías, se debía establecer un revisionismo sobre esos entramados de organización simbólico y territorial que dependían de fronteras, límites y distancias contenidas, se le presentan fuerzas de desborde, de preguntas incómodas, de miradas críticas, voces que rompen con el universal y salen de las periferias múltiples a señalar la porosidad del sistema moderno, anunciando que el conocimiento metódico no se puede sustanciar como una verdad absoluta sino como una forma provisional, que siempre debe someterse a las polifonías del saber.

La irrupción de las subjetividades y corporalidades históricamente relegadas al margen de los relatos de la Historia, provocan de alguna manera el cuestionamiento sobre las narrativas de autoridad, construidos a base de la exclusión sistemática de las personas racializadas, las mujeres, les rares, les marikas, les queers, les discapacidades, les marginales, les hambrientos, les nadies; que tenemos derecho a irrumpir sobre su aparente continuo de control, construido con base en nuestro mutismo e invisibilización, con el maltrato, la opresión y la violencia. Hoy se hace necesario señalar con fuerza, creatividad, contundencia y sin reserva que, nombrarnos como diferencia es el mínimo posible para seguir construyendo conocimiento, que hemos resistido para existir, para mostrar las fallas de los modelos universales y que la base de muchas comodidades del sistema y modelos teóricos *perfectos*, se han basado en la explotación de vidas e historias, que hasta ahora han sido vistas como sobras de la sociedad y de las disciplinas de conocimiento de los espacios académicos.

Volviendo sobre la disciplina que nos compete, la/s historia/s del/as arte/s, es importante pensar en el entramado interior de la disciplina. Al respecto, Richard (2021) emprende una reflexión en relación a lo latinoamericano, pensando en la idea de *frontera del arte*:

El arte como tradición (la idealidad del canon estético), campo (la especialización de aquellas prácticas reconocidas como textos y obras) o sistema (las mediaciones institucionales y profesionales de las relaciones de producción, exhibición y circulación artísticas) afirman la autoridad y distinción de todo un sistema de creencias, valores y normas que se basa en un trazado selectivo de las fronteras. La definición de los límites que bordean y separan los terrenos de ocupación del arte (tradición, campo, sistema) son marcadores activos de la diferencia entre interioridad y exterioridad, entre la concentración y la disipación del efecto estético. Son las fronteras del arte las que enmarcan un adentro de pureza formal, de autorreferencia de la serie (historiográfica, museográfica) y de integridad del corpus, resguardando la coherencia y pertinencia del conjunto frente a las

amenazas de un afuera hecho de promiscuidad y contaminación. Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que estas fronteras de delimitación de la especificidad artística se convirtieran en una zona de roces y fricciones entre la autonomía (separación, distancia) y la heteronomía del arte (mezclas, revolturas) (Richard, 2021, p. 184).

Lo anterior, permite señalar que las fronteras del arte y el campo de las historias de las artes se han construido afirmando la autoridad del patriarcado, como una estructura de discurso y circulación hegemónico, bajo una figura masculina de autoridad con capacidad de creación; dejando por fuera a lo largo de sus tradición a las mujeres y diversidades. Caro ejemplo de ello es la cantidad de artistas mujeres que vemos a lo largo de nuestra formación (que fácilmente se pueden llegar a contar con una mano) y la ausencia de un corpus con perspectiva de género al interior de la carrera de formación.¹⁴ Siguiendo a Ticio Escobar, la acción de impugnar la autonomía del arte, que implica la vulneración de sus límites institucionales, se genera en momentos o contextos de crisis de los modelos ya establecidos que llegan a separar las esferas del hacer, pensar y sentir.

Por lo tanto, este sismo generado por el mero señalamiento de que las fronteras son porosas y las formas de conocimiento provisionales, avizoran el desvanecimiento de la autonomía de los campos y por lo tanto el debilitamiento de las estructuras de pensamiento modernas, cuya inestabilidad demanda una mirada crítica desde los espacios y sujetos históricamente excluidos, permitiendo que la interdisciplinariedad, la multidisciplinariedad y hasta la contradisciplinariedad; sumen sus fuerzas, para la construcción de nuevas dinámicas que actualicen los paradigmas, los amplíen, reformulen la condición de autoridad por formas plurales que respondan a las tensiones actuales y permitan la amplitud de perspectivas, con miras a nuevos descubrimientos, basados en el diálogo con tensiones históricas como la colonialidad, la exclusión, los feminismos, entre otros.

¹⁴ En el siguiente enlace se puede acceder a un documento que compila el contenido programático y planes de las materias cursados por la autora de esta tesis, en este se detallan los contenidos y bibliografía; que en el caso del tronco teórico de las nueve cátedras de historia de las artes, la presencia tanto a nivel de autoría teórica, como de presencia de mujeres artistas y diversidades, se ratifica que es muy escasa. En el caso de las cátedras relacionadas con la historiografía se citan, por ejemplo en la materia de Historiografía de las artes visuales II a una sola teórica mujer, frente a más de 20 referencias bibliográficas de autores hombres; en la Historiografía de las artes visuales III se toma en la bibliografía a cuatro autoras de origen latinoamericano, frente a un volumen de más de 30 autores hombres. Esto se expone con la finalidad de sostener la falta de un corpus con una perspectiva de género an interior de la carrera, dado que este desequilibrio se presenta en los contenidos y bibliografías de todas las cátedras del corpus cursado: https://drive.google.com/file/d/19LBK8uaJ2v_8QCEwel_bE0QQ439qgOWG/view?usp=sharing

Dicho lo anterior y apostando por una mirada crítica feminista con perspectiva de género, propongo establecer la pertinencia de una nueva categoría que describa con mayor precisión la acción artística *Un violador en tu camino* de LASTESIS. A partir del análisis de la performance, la idea es intentar activar una toma de posición (Didi Huberman, 2008) en el que la categoría de manifiesto performático opere como disputa por la representación desde las historias de las artes con perspectiva de género. Desde aquí, intentaremos pensar al arte como potencia más que como el establecimiento de otra forma de poder.

La acción realizada por LASTESIS puede ser comprendida como una performance, ya que consiste en una coreografía preparada en principio para el espacio teatral, que se traslada al espacio público por la imposibilidad de organizar la fecha de presentación, debido al contexto social y político que ya se ha descrito anteriormente. Sin embargo, esta acción atraviesa el discurso de les cuerpos desde la militancia activa y en relación con el discurso feminista, que implica el análisis de la práctica performativa desde su contexto de creación. Todo ello encuentra un antecedente primordial que abre la puerta a la inserción de una nueva categoría de análisis.

Resulta fundamental como antecedente de artístico chileno la obra de Pedro Lemebel¹⁵ que nos permite hablar de manifiesto performático. La categoría se aplica

¹⁵ Pedro Lemebel fue seguramente el único escritor chileno que se maquillaba y usaba zapatos de taco alto, al menos en público. Maquillaje y tacones fueron parte de la propuesta contestataria de este escritor, que de ser un niño pobre criado a orillas de un basural y un artista travestido que usaba la provocación como herramienta de denuncia política, pasó a ser uno de los autores chilenos más comentados y exitosos de las últimas décadas.

Pedro Mardones Lemebel, hijo de Pedro y Violeta, nació en 1952, literalmente en la orilla del Zanjón de La Aguada. Vivió en medio del barro hasta que, a mediados de la década siguiente, su familia se mudó a un conjunto de viviendas sociales en avenida Departamental. En ese medio, en el cual los niños tenían limitado acceso a la educación, ingresó a un liceo industrial donde se enseñaba forja de metal y mueblería y, posteriormente, cursó estudios en la Universidad de Chile, de donde egresó con un título de profesor de Artes Plásticas.

Sus primeros acercamientos sistemáticos a la literatura ocurrieron en un taller literario a comienzos de los ochenta, donde empezó a escribir cuentos. También participó en algunos concursos menores, como el organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, donde obtuvo un premio por su cuento "Porque el tiempo está cerca", publicado en una antología de 1983. El autor tenía entonces 26 años y trabajaba como profesor de Artes Plásticas en dos liceos, de los cuales fue despedido ese mismo año, presumiblemente por su apariencia, ya que no hacía mucho esfuerzo por disimular su homosexualidad. Después de esa experiencia no volvió a hacer clases y decidió concentrarse en los talleres de escritura. Allí fue forjando redes intelectuales, políticas y afectivas, principalmente con escritoras feministas y de izquierda como Pía Barros, Raquel Olea, Diamela Eltit, Nelly Richard, quienes lo acogieron y vincularon a instituciones que estaban a medio camino entre la cultura marginal de resistencia a la dictadura y la academia oficial.

Sin embargo, su inserción en las filas de la militancia de izquierda fue problemática, ya que su homosexualidad tampoco fue bien recibida en ese círculo. La primera vez que usó sus famosos tacones fue en 1986, en una

porque Lemebel construye su poema como un manifiesto y lo presenta ante una reunión clandestina del partido comunista y las disidencias de izquierda, poniendo el cuerpo y presentándose por primera vez con tacones y maquillaje; dicho maquillaje era el símbolo de la hoz y el martillo en su mejilla derecha decorados con estrellas brillantes (similar al glitter). Generando un espacio de acción artístico-política que denunció a las izquierdas en su profunda homofobia. De acuerdo a lo anterior, Lola Hinojosa quien es la encargada de la colección de performance del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España) afirma que:

Esta pieza combina un autorretrato de Lemebel, quien aparece con la hoz y el martillo dibujado en su rostro, mientras una grabación sonora de su voz recita el mencionado manifiesto, de profunda carga poética y rotundidad dialéctica. Numerosos artistas de América Latina y, muy especialmente, de aquellos países del Cono Sur golpeados durante la década de los ochenta por la represión de sendas dictaduras militares, desarrollaron una práctica cimentada en la acción y la intervención, desde una óptica de compromiso político y reivindicación de sexualidades no normativas. Para ello, Lemebel recurre a estrategias performativas *queer*, herederas del feminismo artístico, como son el uso de la mascarada, el disfraz y el travestismo, con las que construir una imagen de subalternidad no victimizada y cuestionar las formas estereotipadas de representación del género (s. f., s.p.).

Lemebel se presenta en 1986 ante los miembros del partido comunista en un acto político clandestino en el ferrocarril Mapocho. Su presentación, entendida como una performance se entrecruza con la declamación de un manifiesto titulado *Hablo por mi diferencia* (Ver el Anexo 2). En este, se enfrenta a la homofobia de las izquierdas políticas y las denuncia *poniendo le cuerpe* en una enunciación clara de su disidencia sexual. El artista pone su voz, su forma y sus experiencias de vida en un momento transparente, vulnerable y conmovedor para señalar sin tapujos o sesgos que la violencia política se ha suministrado sin tregua, desde todas las vertientes políticas sobre les cuerpos disidentes, señalando que la construcción de la utopía debe incluir a quienes, para ese momento, son marginados y violentados.

Haciendo uso de su cuerpo como un territorio de disputa ideológica Lemebel es el primer artista que se presenta en público con tacones para exponer la discriminación y la violencia. De acuerdo con Julia Antiviño (2016) «A partir de todos los significados y significantes que tiene el culo, la acción en la fuerza del verso “Pongo el culo compañero”, en el manifiesto performático de Pedro Lemebel, resulta

reunión de los partidos de izquierda en la Estación Mapocho, donde el escritor leyó su manifiesto "Hablo por mi diferencia", ante una audiencia perpleja. Ese mismo año, Pedro participó con siete relatos suyos en la antología *Incontables*, editada por el taller de Pía Barros (Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena, s. f.).

trasgresora y empoderante» (p. 99). Si bien la autora lo circunscribe a este verso de su obra, la reivindicación que se formula en este trabajo, busca concederle la categoría de manifiesto performático a la totalidad de esta acción, de acuerdo a la manifestación construida y como claro antecedente de la acción artista.

Este conmovedor *manifiesto performático* exige un cambio que le permita *volar* a las nuevas generaciones; que esas personas que están por venir, no sean vistos con un *ala rota* al nacer, liberándolas de las violencias heteronormativas. Revela que alguien que ha vivido su vida perseguido por ser quién es, un marica, es más subversivo que cualquiera que viva en esta izquierda que oprime los deseos y anula esas existencias. Lemebel no ve esperanza en una revolución que no pueda ser más inclusiva, donde la condición de compañeros en el territorio de la izquierda se rija por esa heteronorma y donde aquello que no ingrese en la pureza del término se deshumanice, como material de descarte.

Su acción artística demandaba la existencia de nuevas masculinidades al interior de los ideales políticos de la izquierda. El artista se presenta generando un quiebre de la representación heteronormativa, usando tacones que se convirtieron en símbolo de sus performances, un maquillaje facial que incluye una *hoz y un martillo* como símbolos del movimiento comunista, elementos queer y feministas en su travestismo y en su discurso que constituyen una representación de subalternidad capaz de formular cuestionamientos a las violencias y al mismo tiempo ofrece una reconfiguración del arte como activismo; Richard (2021) nos recuerda que «Tanto las representaciones-de-poder como el poder-de-la-representación son el campo de batalla en el que se libran las pugnas interpretativas que atraviesan a la cultura y se desatan en torno a sus construcciones hegemónicas» (p. 189).

Esto nos permite vislumbrar que más allá de la yuxtaposición de la performance con el manifiesto, la intención de activar el arte desde una mirada político-social, encara críticamente la emergencia del análisis sobre situaciones de violencia, que necesitan ser vistas, expuestas y explicitadas para ser discutidas. El arte permite en esta configuración manifiesto-performance como una operación simultánea, crear un ámbito situado en un momento único que desafía aquello naturalizado socialmente, buscando sublevar la realidad social y sus convencionalismos sexo-genéricos

basados en la dualidad biológica (hombre-mujer) establecida, como única definición posible del género desde la modernidad. Que esta definición se haya *naturalizado* desde los paradigmas científicos de la modernidad, permitió en muchas formas avalar las formas de violencia y exclusión generalizadas desde lo institucional y lo individual, sobre personas que no se ajustan a este encorsetado modelo.

Pedro Lemebel con su manifiesto performático, construye desde su disidencia sexual una acción que invita a la ampliación del canon artístico, con una mirada crítica sobre la capacidad misma del canon y demandando la inclusión. Teniendo en cuenta que las dinámicas propias de la disciplina pueden mutar, debemos hacer el esfuerzo de que no se perviertan en el sentido de que este giro deconstructivo que busca revisar estas acciones de resistencia desde la categoría de manifiesto performático, pueden llegar a estar involucrados con las dinámicas de las estructuras de poder, en eso no se puede ser inocente. De todas maneras, se debe insistir en persistir en que los procesos de inclusión de lo crítico-disidente, se hacen necesarios para garantizar una posible estética relacional de Nicolas Bourriaud (2021) con miras a generar vínculos de participación horizontales, desde nuevas redes de sentido y comunidad.

Los descentramientos del canon se han visto beneficiados por los aportes de las teorías críticas (entre ellas, el feminismo y el poscolonialismo) que resignifican memorias e identidades desde el punto de vista de lo minoritario, lo subalterno y lo periférico. Las voces de estas memorias e identidades se pronuncian ahora a favor de la insubordinación de los márgenes en una demostración rebelde que consiste, por un lado, en desocultar los prejuicios, censuras y omisiones en base a los cuales se forjó el canon occidental-dominante y, por otro, en revelar las micrologías del poder cultural que sustentan, enunciativamente, cada afirmación o negación de los sistemas de autoridad. (Richard, 2021, p. 192).

En el caso del manifiesto performático de Lemebel, este abre un espacio de tensión con su transgresión del espacio político, promoviendo que se amplíen los límites de participación de un espacio político y artístico en donde se ponga en juego la desconstrucción de la mirada binaria sobre el género. Pone su existencia con la carga simbólica de las violencias vividas como evidencia irrefutable de un cambio que él manifiesta y que busca abrir camino a otras generaciones, en mejores condiciones. Por lo tanto los cuerpos se amplifican en una esfera de significación que abre sus resistencias a las oposiciones institucionales que niegan su existencia,

construyendo una micropolítica de la disidencia y una acción artísticas que empodera y transgrede. Al decir de Badawi y Davis (2013):

La presencia del cuerpo como registro, soporte o huella en las prácticas que abordamos desde la noción de desobediencia sexual, trastorna la coherente estabilidad de la relación sexo/género y sus asignaciones identitarias fijas, según la matriz de inteligibilidad heterosexual. En su despliegue regulatorio, la norma heterosexual opera administrando la visibilidad y el reconocimiento público de los cuerpos, a la vez que los clasifica y ordena en términos de normalidad o desviación. La práctica de la desobediencia sexual constituye una plataforma móvil desde donde atacar dicho orden sexopolítico (Badawi y Davis, 2013, p. 92).

Finalmente esta articulación del discurso con los cuerpos/corporalidades, que denominamos como manifiesto performático es indivisible en sus componentes, pues su sentido se encuentra plenamente integrado, a modo de unidad con el significado sensible que busca transformar y afectar la realidad existente, pues esta realidad es vista como injusta, violenta y marginalizante. Parte de una realidad visible fuera de los márgenes y las convenciones, supone un cuerpo revestido de resistencia en una manifestación de significación y articulación discursiva. Es una *corpotextualidad* emergente que señala la marginación, proponiendo una actitud creativa, consciente, estudiada y analizada de unidad entre los desvalidos frente a los sistemas verticales, sostenidos por el patriarcado, el capital y las ideologías heterocisnormativas.

Habiendo explorado un antecedente artístico crucial que nos permite instalar la categoría de manifiesto performático en el análisis de la acción de LASTESIS, se dará paso al abordaje de aspectos claves en el tratamiento de la violencia ejercida sobre las mujeres y las diversidades, con énfasis en la violencia sexual.

8.2.3. Tensiones del patriarcado: Relaciones de opresión comunes del Patriarcado y el Capitalismo

Un violador en tu camino es una performance que entrelaza de manera potente lo artístico y lo político y por lo tanto surge como un manifiesto performático de acuerdo a lo que se busca proponer en este trabajo; ya que incluye una coreografía que se articula, tanto con la presencia de los cuerpos en el espacio público como con los versos que critican la violencia sexual y la cultura de la violación; dos términos que se relacionan con los estudios de la antropóloga y activista Rita Segato acerca del mandato de la violación. Resulta importante tener en cuenta esta agresión como una

disposición del sistema patriarcal, porque nos permite pensar en la importancia política de los elementos que se articulan al interior de la performance en función de la mirada crítica a los riesgos, peligros y restricciones que algunos cuerpos atraviesan en los espacios públicos. Que se presentan articuladamente en *Un violador en tu camino* como una potencia denunciativa y enunciativa activa que señala, critica y expone la sistematicidad de estos comportamientos, trasladándolos de los discursos que los toman como acciones aisladas a exponerlos como actos sistemáticos, pertenecientes a un sistema cultural que desde lo institucional los avala u omite, propiciando su impunidad.

La violación se entiende como «[...]cualquier forma de sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro», es decir «[...] como el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con la intención o voluntad comparables» (Segato, 2021, p. 198). La autora señala que la naturaleza estructural de estas violencias, pese a la irracionalidad de esta acción, no se encuentra desvinculada de fines institucionales. La búsqueda sobre esos elementos subyacentes en la violación, tienen relación con un impulso agresivo que se considera característico del sujeto masculino que se dirige hacia aquellos que muestran «signos y gestos de la femineidad» (2021, p. 198). Cabe resaltar que la forma de esta descripción toma una distancia de quienes son hombres o mujeres, pues si bien se puede establecer una asociación, la realidad es que la entidad biológica no es definitiva en el ejercicio de estas violencias.

De acuerdo a los estudios de Segato, la violación es una acción de violencia que existe en todas las culturas humanas, en algunas comunidades se usa como un acto punitivo y disciplinador de las mujeres; también actos de secuestro con fines de conquista de la capacidad reproductiva, generándose marcos donde esta acción incluso está regulada al interior de comunidades, expresando que en sociedades premodernas esta acción es un *asunto de Estado*. Si bien en el mundo moderno la mujer conquista sus derechos, tanto en las las guerras, como en la vida cotidiana, la violación se sigue aplicando como tipo de venganza contra la mujer (acá el termino incluye a las diversidades), como una forma de aleccionarla y hacerle ver su lugar subordinado en el mundo; como afrenta a otro hombre y como demostración de fuerza/virilidad del perpetrador frente a un grupo de pares. Si bien estas son las

principales referencias que alientan en el sistema patriarcal esta acción, se hace necesario aclarar que pueden existir otras motivaciones subyacentes tanto en el ámbito íntimo del perpetrador como en la sociedad.

Perspectivas feministas decoloniales actuales, como la de Rita Segato (2016; 2018a), analizan la fase actual del "proyecto histórico del capital" como un momento apocalíptico, donde la precariedad de la vida vincular y material impacta de manera letal y cruel en las vidas de las mujeres. Esto es evidente, según la autora, al analizar, en los últimos años, no solo el aumento cuantitativo de los feminicidios, las violaciones y otras profanaciones a los cuerpos de las mujeres (principalmente mujeres negras e indígenas), sino también las formas inhumanas y extremadamente violentas de asesinato y eliminación de los cuerpos femeninos o femenizados (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p. 3).

LASTESIS analizan esta y otras referencias conceptuales y teóricas del feminismo para crear *Un violador en tu camino*. Se busca en este manifiesto performático abordar la violencia sexual como parte de un sistema, en donde se hace necesario señalar cómo se articulan alrededor de la violencia sexual aspectos estructurales y del sistema social mismo. La letra de la canción que acompaña la coreografía incluye frases como «El Estado opresor es un macho violador» y «El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer» (Ver el Anexo 3).

Esta acción performática surgió como denuncia a la impunidad de los casos de violencia sexual en Chile, junto con la falta de respuesta institucional para la creación y la puesta en acción de medidas efectivas que prevengan y sancionen este tipo de delitos. Ante la indiferencia social, la insuficiencia de las instituciones y el silencio cómplice en muchos niveles; un primer grupo de alrededor de cuarenta mujeres salió a las calles de Valparaíso el 20 de noviembre de 2019. Esta performance se repetiría en diferentes plazas de la ciudad en fechas como el 25 de noviembre, día internacional de la eliminación de las violencias contra las mujeres, en cada instancia de repetición y circulación del manifiesto performático, se fueron incorporando más mujeres que se sintieron atravesadas por el contenido. De la mano con estos elementos de circulación, encontramos la autodeterminación para la creación de espacios seguros para recrear la performance, la comprensión de un contexto de emergencia de la acción en donde tanto la inmediatez, como la espontaneidad eran claves, y por supuesto la permanente dialéctica entre lo político y lo artístico.

Es clave que desde un principio se haya creado un vínculo de autodeterminación para participar en este manifiesto performático. Que cada vez manara la necesidad de organizar nuevas versiones en diferentes lugares, que fueron incluyendo de manera espontánea un espacio seguro, que aunaba múltiples experiencias relacionadas con la violencia sexual. La acción artística permitió comprender que una problemática vinculada con la vulneración de lo íntimo corporal y personal, es en realidad una problemática de orden colectivo y social. Por otro lado este manifiesto performático disuelve los límites autorreferenciales del sistema del arte, generando una estrategia contra institucional y por fuera de cualquier marco formal del sistema, pues su propósito e impacto, busca ir más allá del foco de la disciplina.

En parte porque todos los sistemas de conocimiento e institucionales, han reproducido las relaciones de subordinación y han silenciado los casos de violencia sexual protagonizados por figuras de autoridad y de poder. El campo del arte no es ajeno a esto, lo hemos visto con el movimiento global del *#metoo*¹⁶ y con las denuncias que se presentan en medios alternativos a personas reconocidas del sistema de las instituciones de arte. La aparición y activación de redes en torno al movimiento feminista en el mundo digital, alimentaron y expandieron el efecto de este manifiesto performático, más allá del territorio inicial de Valparaíso.

El manifiesto performático es transversal a todas las demandas sociales en el país. Teniendo en cuenta una enorme activación del movimiento feminista desde el año 2018, junto con las demandas en relación al acceso al interrupción voluntaria del embarazo, cabe pensar que esta acción artística, no solo es una reacción al contexto de transformación social que exijan las bases de la sociedad chilena, también la lucha puntual por los derechos reproductivos estaba en boga y aglutinaba las voluntades en torno a una búsqueda de cohesión sorora¹⁷ y de artivismo: «Las

¹⁶ Si bien el movimiento del *Metoo* tiene gran reverberación mediática en 2017 por la revelación de sistemáticas violencias sexuales en el contexto cinematográfico estadounidense, fue en 2006 cuando la activista Tarana Burke da inicio a este movimiento con miras a la prevención de la violencia sexual y la protección a las sobrevivientes.. La activista amplía su iniciativa en el siguiente material:
https://www.youtube.com/watch?v=u1Rb7TGgsp4&t=13s&ab_channel=InsiderBusiness

¹⁷ El término sororidad proviene de la palabra inglesa «sisterhood», utilizada en los años 70 por Kate Millet, referente del feminismo de la segunda ola y autora de *Política sexual*. Años más tarde, la académica mexicana, Marcela Lagarde, utilizó la versión en español, sororidad, por primera vez desde una perspectiva feminista tras verlo en otros idiomas, “encontré este concepto y me apropié de él, lo ví en francés, «sororité» y en inglés, «sisterhood», explica. Lagarde la define como «una forma cómplice de actuar entre mujeres» y considera que es «una propuesta política» para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabecen los movimientos. Como ella

marchas feministas invadieron lo público cambiando los lugares, posiciones y atribuciones que suelen reforzar el protagonismo ciudadano de los hombres en perjuicio de las mujeres» (Richard, 2021, p. 318).

Se debe entender que el colectivo artístico se encuentra comprometido con la ampliación de derechos y con la denuncia de la alianza entre capital y patriarcado, entendida como una coalición con propósitos criminales, esta idea de criminalidad enmarcada en la deshumanización y la destrucción de las condiciones de vida digna. Al ser esta acción tan potente, se presentó el escenario de establecer al colectivo de artistas como enemigas de causas como las ideologías de izquierda, es por ello que su libro *Quemar el miedo* (Colectivo LASTESIS, 2021) se presenta como un manifiesto que por un lado sigue extendiendo las teorías feministas y por el otro busca generar aclaraciones sobre las auténticas intenciones de las artistas en relación a sus intervenciones:

No estamos en contra de todos los hombres, pero sí de aquellas personas que sostienen, e incluso fomentan, prácticas patriarcales, opresivas, violentas; desde los feminicidas hasta los violadores, abusadores e incluso a los papitos corazón, esos que abandonan a sus hijas, hijos o hijes. También estamos en contra del sistema asesino social y político construido de la mano del capitalismo y el patriarcado. ¿Cómo vamos a encontrar un lugar en un sistema creado exclusivamente desde una perspectiva masculina cisgénero y heterosexual, construido con un cálculo mezquino e indolente, competitivo e inhumano? (Colectivo LASTESIS, 2021, p. 32).

Se comprende la violencia sobre los cuerpos de las mujeres y la referencia a lo femenino como un posicionamiento estratégico que busca señalar el rol subordinado de todas aquellas corporalidades que no se suscriben a una idea de esencia biológica inmutable, sino a un régimen social, político, económico, cultural, etcétera, que genera sobre estas/estes relaciones de subordinación, que se traducen en violencias, opresiones, marcas, convenciones y otras formas/acciones físicas y de representación que han buscado sistemáticamente simplificar sus presencias doblegándolas para los propósitos del patriarcado y del capital, como ofertas mayores y metas superiores de este sistema macro de significados y bienes de mercado.

misma defiende, da igual cómo se diga, «lo importante es el desarrollo». Sin embargo, el significante sororidad fue usado mucho antes por Miguel de Unamuno en su novela *Tía Tula* (1921). Así 50 años antes de que adquiriera un significado feminista, Unamuno ya se extrañaba de que junto a «fraternal» y «fraternidad» (de frater, hermano) no existiera «sororal» y «sororidad» (De Grado, 2019, s.p.).

Esta acción además genera una escisión entre dos términos que habían mantenido una relación muy estrecha en Chile -y otras comunidades de diversos países- que es la mujer y la familia. El planteo de estos dos términos como fijos e intrínsecamente unidos en *pro de la sociedad* se ponen en cuestión, se bifurcan poniendo sobre la mirada de la sociedad que ese aparente *designio natural* se ha sostenido por el miedo implantado a los cuerpos de mujeres y diversidades de transitar, disfrutar y vivir el espacio público. Es decir, que la privación y la coacción han sido el alimento subyacente para sostener este núcleo ideológico de la familia y su continuidad en tanto relato y forma de un orden necesario y ya establecido para la estabilidad, orientado a la instrumentación de esta institución en función de la patria como territorio para una sociedad productiva y de consumo.

9. CONCLUSIONES

La mirada sobre los modelos, instrumentos y categorías de cada disciplina desde la perspectiva de género, parten de la idea de invisibilización y omisión de las mujeres y diversidades en la construcción del conocimiento y en el relato de su construcción, se busca un reclamo sobre las identidades activas al interior de las ciencias y las instituciones, que no se les ha otorgado la visibilidad y la dignidad de su rol al interior de las prácticas del saber. Se busca hacer un aporte para revertir las prácticas de invisibilización y silenciamiento con las que se ha configurado el conocimiento, su profesionalización, sus avances, descubrimientos y todas las dinámicas internas en las que la participación de mujeres y diversidades ha quedado relegada a un plano subalterno o nulo. Dicho esto, la construcción de nuevas categorías en las historias de las artes que recuperen las acciones claves de mujeres y diversidades al interior del campo, así como la desmitificación de los conceptos cristalizados en los cuerpos masculinos, implica no solo la mirada crítica sobre los antecedentes de la disciplina, sino una propuesta activa para la configuración de categorías renovadas y modelos que sean rigurosamente inclusivos desde la revisión académica e institucional sobre supuestos de universalidad que se configuran desde esta perspectiva como sesgados y excluyentes.

La apertura al manifiesto performático en clave feminista, se debe entender dentro de una dinámica de la creación-reflexión intrínsecamente articulada, en donde este

tipo de acciones artísticas que se sitúan en una nueva categoría necesaria de análisis, se configura un ejercicio frontal de la alteridad social, que alienta la activación de una perspectiva denunciativa y propositiva, frente a la mirada desactivada e indiferente de la sociedad que ha normalizado las violencias que parten de lo institucional en todos sus niveles y somete a las mujeres y a las diversidades a violencias simbólicas y físicas que boicotean su avance social, su participación en el escenario público y su reconocimiento en las esferas de conocimiento en las cuales se desenvuelvan.

Este manifiesto performático se crea bajo una conciencia de género/s y desde las acciones del colectivo LASTESIS se configura un impacto significativo en la lucha contra la violencia de género a nivel mundial. Su trabajo ha permitido visibilizar el problema de la violencia sexual, desafiar el silencio y la indiferencia, y promover un cambio social profundo que permita la eliminación de la violencia de género.

La desestabilización donde se ha logrado intervenir en la configuración de violencia del sistema patriarcal y en una trama de sentido donde el miedo y la inseguridad, ha asentado la forma en la que se construye el poder en la sociedad, su concentración se encuentra en lo masculino-dominante. Desde la desigualdad de géneros (masculinidad dominante/femineidad sujeta) propuesta por Segato, que se observa asentada en unas formas de violencia cotidiana que pasan por el cuestionamiento a la condición de sujetos sociales, la exclusión de espacios de visibilidad pública y espacios de decisión política, direccionamiento del modo de vida a un único objetivo reproductivo y de crianza, la vulnerabilidad en la circulación por el espacio público, entre otras.

Nada es más apremiante para el movimiento feminista que desafiar la concepción metafísica de una identidad original (rígida y permanente) que vincula de manera determinista el término *mujer* con la trampa naturalista de las esencias y las sustancias. Con el fin de llevar a cabo esta tarea, la crítica feminista debe otorgar una atención prioritaria al lenguaje y al discurso, ya que son los medios a través de los cuales se estructura la ideología cultural en torno al sexo y al género, que pretende convertir lo masculino y lo femenino en signos de identidad inalterables,

confundiendo naturaleza y significado con el fin de hacernos creer que las categorías biológicas componen algún tipo de destino manifiesto e ineludible.

Lo anterior permite afirmar que el trabajo sobre el sistema de las artes debe proyectar la perspectiva de género y el feminismo en clave decolonial para generar nodos de significado que constituyan una autonomía teórica de nuestra región. Se hace evidente a lo largo de la investigación que las reflexiones desde y hacia nuestro territorio, permiten que efectivamente abordemos nuestras historias de las artes desde esta forzada frontera que ha dejado de serlo para ser una articulación múltiple de experiencias y acciones artísticas que requiere de actualizaciones en sus nociones, conceptos y categorías, con miras a renovar y territorializar el conocimiento, desde una mirada crítica al patriarcado y a las dinámicas del capitalismo que permean las formas de creación académicas y la verticalidad de las relaciones de conocimientos que merecen ser reflexionadas y transformadas.

Siendo una persona que ha atravesado estas violencias, reconociendo las marcas y los efectos que generaron en mi trayectoria y en mi como persona, más que la invitación sobre una reflexión en pro del cambio desde lo afectivo y empático, se debe atravesar las posibilidades de este documento, generando un compromiso personal con la no repetición de las violencias vividas en la academia, para promover el crecimiento de la disciplina en y desde la perspectiva de género y el feminismo construido de la mano con la conciencia sobre lo decolonial, lo antiracista, lo antifacista y con acciones libres de todo tipo de violencias. Comprendo que esto puede resultar una utopía, sin embargo quiero promover un cielo donde todes se sientan capaces de volar.

10. REFERENCIAS

- Arditi, B. y Constantino Reyes, J. (2012). Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011. *Debate Feminista*, 46. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2012.46.933>
- Antivilo Peña, J. (2016). Pongo el culo compañero. Izquierda, disidencia sexual y performance: Vínculos, fisuras y rupturas en Chile. *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 91-110. <https://doi.org/10.6018/284431>
- Badawi, H. & Davis, F. (2013). Desobediencia sexual. En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 92-98). Museo Nacional Reina Sofía.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (s. f.). Historia Política Periodo 1973-1990 Régimen militar. https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990
- Biblioteca Nacional de Chile. Memoria chilena. (s. f.). Bombardeo del Palacio de La Moneda. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3801.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. Memoria chilena. (s. f.). Pedro Lemebel (1952-2015). <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3651.html>
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- CNN Chile (7 de octubre de 2019). *Fontaine: "Quien madrugue puede ser ayudado a través de una tarifa más baja"* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nFO4zjFniso&ab_channel=CNNChile
- Colectivo LASTESIS. (2021). *Quemar el Miedo. Un manifiesto*. Planeta.
- Colectivo LASTESIS. (2021). *Antología Feminista*. Debate.
- Colectivo de Registro Callejero. (25 de noviembre de 2019). Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino" [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab_channel=ColectivoRegistroCallejero
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.

- (15 de agosto de 2019). Diamantina rosa: el insospechado objeto que se convirtió en símbolo de las protestas feministas. *Infobae*.
<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/08/15/diamantina-rosa-el-insospechado-objeto-que-se-convirtio-en-simbolo-de-las-protestas-feministas-en-mexico/>
- De Grado, L. (25 de abril de 2019). Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo. *Efeminista* <https://efeminista.com/sororidad-mujeres/>
- Expósito, M. (2014). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Revista Viento Sur*, 13, 53-62.
- Federici, S. (2011). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón Ediciones
- Geochicas OSM (2019). Mapa interactivo que muestra el impacto de “Un violador en tu camino” en el mundo. *Diario Digital femenino*.
<https://diariofemenino.com.ar/df/mapa-interactivo-muestra-el-impacto-de-un-violador-en-tu-camino-en-el-mundo/>
- Guerrilla Girls (s.f.) Our story
<https://www.guerrillagirls.com/our-story>
- Lemebel, P. (1996). Manifiesto (Hablo por mi diferencia). En *Loco afán. Crónicas de sidario* (pp. 83-90). Seix Barral.
<https://nokturno.fi/files/pdf/Latinalaisen-Amerikan-runoilijoita.pdf>
- Museo Reina Sofía (s.f.). Acerca de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-mi-diferencia-0>
- Pacheco Perelló, A. (2021). *Un descosido en Santiago de Chile: la violencia institucional sobre la Plaza Baquedano* [Bachelor's thesis, Universitat Politècnica de Catalunya]
- País, A. (6 de diciembre de 2019). Las Tesis sobre "Un violador en tu camino": "Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras". *BBC Mundo*
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>
- Poduje, I. (2020). *Siete cabezas: crónica urbana del estallido social*. Uqbar Editores.

- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. CLACSO.
- Segato, R. (2021) La estructura de género y el mandato de la violación (2003). En Colectivo LASTESIS, *Antología Feminista* (pp. 197-245). Debate
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.
- Weihmüller, V. C., de Sousa, A. L. N., & de Cássia Caetano, K. (2021). Feminismo (s) y videoactivismo en Un violador en tu camino. *Revista nuestrAmérica*, 9(17).
<https://www.redalyc.org/journal/5519/551968077017/html/>

11. ANEXOS

1. NOSOTRAS (Primer texto del libro-manifiesto *Quemar el miedo*, 2021. p 9-11)

La experiencia de una es la experiencia de todas.

El aislamiento de los sentires y de las experiencias le ha permitido al patriarcado tomarnos por sorpresa, solas y angustiadas. A través de la internalización real de la empatía y sororidad, en vinculación con el colectivo, es que podemos defendernos de las jaulas patriarcales.

«No soy yo». «No es mi culpa». «No es solo contra mí».

No es depresión, es capitalismo y patriarcado.

Aquí somos cuatro, pero con la certeza de que nos atraviesan las mismas violencias históricas que nos hacen contar historias parecidas con tantas otras y otras.

Por eso hemos tomado la decisión de escribir este libro usando el pronombre «nosotras». Cada vez que relatamos una experiencia personal, vemos en el «nosotras» una postura política feminista, es decir, un ejercicio necesario de ponerse en el lugar de la otra, tomando su experiencia como vivencia colectiva.

Nosotras hemos sido abandonadas por nuestro padre.

Nosotras hemos sido abandonadas por nuestra madre, incluso viviendo con ella.

Nosotras crecimos solas porque nuestra mamá tuvo que hacerse cargo de más de un rol.

Nosotras somos hijas de un padre que violentó a nuestra madre.

Nosotras hemos sido abusadas.

Nosotras hemos sido perseguidas por autos en la calle.

Nosotras hemos tenido miedo de caminar en la calle de día.

Nosotras hemos tenido miedo de caminar en la calle de noche.

Nosotras hemos tenido que ver a un hombre masturbarse a nuestro lado en la micro.

A los 9 o a los 20 años.

Nosotras hemos sido violadas.

Nosotras hemos sido invisibilizadas.

Nosotras hemos recibido menos sueldo por el mismo trabajo que un hombre.

Nosotras hemos tenido que escuchar cómo un hombre nos explica, de manera condescendiente, algo que ya sabemos.

Nosotras hemos visto cómo nuestras ideas son escuchadas solo a través de la voz de un hombre.

Nosotras hemos sido violentadas por no ser heterosexuales.

Nosotras nos hemos quedado sin familia por defender lo que somos.

Nosotras hemos parido.

Nosotras nos hemos criado solas. Estudiado y criado solas. Estudiado, trabajado y criado solas.

Nosotras hemos abortado de manera ilegal e indigna.

Nosotras hemos acompañado a nuestras amigas en sus abortos.

Nosotras hemos sido rechazadas por nuestras parejas por abortar.

Nosotras hemos sido golpeadas en la calle por una expareja.

Nosotras hemos recibido violencia económica.

Nosotras hemos recibido violencia obstétrica.

Nosotras hemos recibido violencia sexoafectiva.

Nosotras tenemos tres jornadas laborales.

Nosotras hemos sido inmigrantes ilegales.

Nosotras somos hijas de refugiadas y refugiados políticos.

Nosotras hemos nacido y crecido en el exilio.

Nosotras elegimos el arte como resistencia.

Nosotras hemos sido perseguidas y violentadas por decir lo que pensamos.

2. HABLO POR MI DIFERENCIA. PEDRO LEMEBEL

El presente texto fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile.

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la justicia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza
Acunándote de enfermo
Por malas costumbres
Por mala suerte
Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia

Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos
con destino a un sidario cubano?
Nos meterán en algún tren de ninguna parte
Como en el barco del general Ibáñez
Donde aprendimos a nadar
Pero ninguno llegó a la costa
Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas
Por eso las casas de caramba
Le brindaron una lágrima negra
A los colizas comidos por las jaibas
Ese año que la Comisión de Derechos Humanos
no recuerda
Por eso compañero le pregunto
¿Existe aún el tren siberiano
de la propaganda reaccionaria?
Ese tren que pasa por sus pupilas
Cuando mi voz se pone demasiado dulce
¿Y usted?
¿Qué hará con ese recuerdo de niños
Pajeándonos y otras cosas
En las vacaciones de Cartagena?
¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral
sin ambigüedades?
¿No habrá un maricón en alguna esquina

desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?

¿Van a dejarnos bordar de pájaros

las banderas de la patria libre?

El fusil se lo dejo a usted

Que tiene la sangre fría

Y no es miedo

El miedo se me fue pasando

De atajar cuchillos

En los sótanos sexuales donde anduve

Y no se sienta agredido

Si le hablo de estas cosas

Y le miro el bulto

No soy hipócrita

¿Acaso las tetas de una mujer

no lo hacen bajar la vista?

¿No cree usted

que solos en la sierra

algo se nos iba a ocurrir?

Aunque después me odio

Por corromper su moral revolucionaria

¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?

Y no hablo de meterlo y sacarlo

Y sacarlo y meterlo solamente

Hablo de ternura compañero

Usted no sabe

Cómo cuesta encontrar el amor

En esas condiciones

Usted no sabe

Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es un buen amigo
Súper-buena-onda
Yo no soy buena onda
Yo acepto al mundo
Sin pedirle esa buena onda
Pero igual se ríen
Tengo cicatrices de risas en la espalda
Usted cree que pienso en el poto
Y que al primer parrillazo de la CNI
Lo iba a soltar todo
No sabe que la hombría
Nunca la aprendí en los cuarteles
Mi hombría me la enseñó la noche
Detrás de un poste
Esa hombría de la que usted se jacta
Se la metieron en el regimiento
Un milico asesino
De esos que aún están en el poder
Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años
Y se rieron de mi voz amariconada

Gritando: *Y ya va a caer, y ya va a caer*
Y aunque usted grita como hombre
No ha conseguido que se vaya
Mi hombría fue la mordaza
No fue ir al estadio
Y agarrarme a combos por el Colo Colo
El fútbol es otra homosexualidad tapada
Como el box, la política y el vino
Mi hombría fue morderme las burlas
Comer rabia para no matar a todo el mundo
Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero
Y ésa es mi venganza
Mi hombría espera paciente
Que los machos se hagan viejos
Porque a esta altura del partido
La izquierda tranza su culo lacio
En el parlamento
Mi hombría fue difícil
Por eso a este tren no me subo
Sin saber dónde va
Yo no voy a cambiar por el marxismo
Que me rechazó tantas veces
No necesito cambiar
Soy más subversivo que usted
No voy a cambiar solamente

Porque los pobres y los ricos
A otro perro con ese huevo
Tampoco porque el capitalismo es injusto
En Nueva York los maricas se besan en la calle
Pero esa parte se la dejo a usted
Que tanto le interesa
Que la revolución no se pudra del todo
A usted le doy este mensaje
Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.

3. Un violador en tu camino (Letra completa - Versión Original)

El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer.
Y nuestro castigo
es la violencia que no ves.
El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer.
Y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.
Es feminicidio.
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición,
es la violación.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Son los pacos,
los jueces,
el Estado,
el presidente.
El Estado opresor es un macho violador.
El Estado opresor es un macho violador.
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Duerme tranquila, niña inocente,
sin preocuparte del bandolero,
que por tu sueño dulce y sonriente,
vela tu amante carabinero.
El violador eres tú.

El violador eres tú.

El violador eres tú.

El violador eres tú.