

# #27

## AGENCIAMIENTO CONTRAVISUAL. UNA LECTURA A LA RUPTURA DE LA IMAGEN HEGEMÓNICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA PERFORMANCE *UN VIOLADOR EN TU CAMINO DE LASTESIS*

Natalia Toledo Jofré

*Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile*

<https://orcid.org/0000-0002-9867-8914>

Artículo || Recibido: 12/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.6

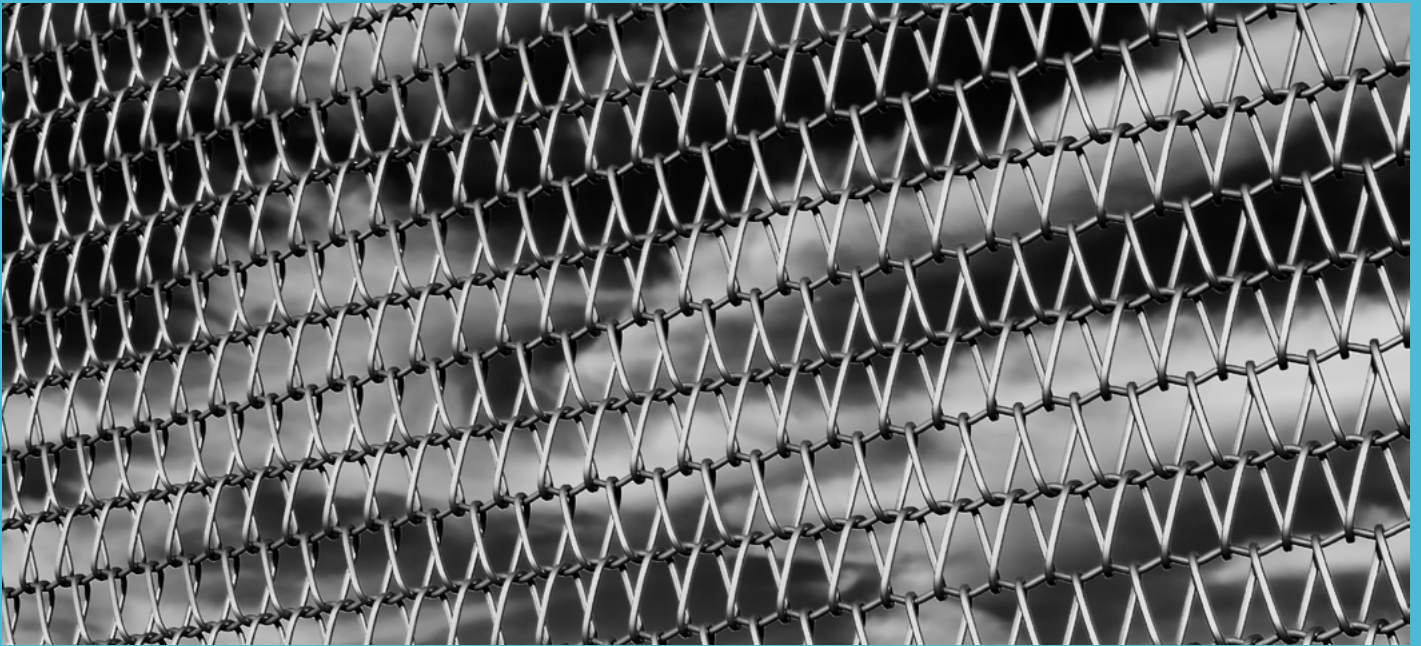
[natoledo23@gmail.com](mailto:natoledo23@gmail.com)

Ilustración || © María Pepe – Todos los derechos reservados

Texto || © Natalia Toledo Jofré – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || En este artículo abordo la performance del colectivo LASTESIS *Un violador en tu camino* (2019) e interpreto el tránsito entre lo invisible y lo visible, referido en la performance en las acciones de no ver y luego ver. Asimismo, en diálogo con esas referencias, analizo las posibles lecturas que se pueden establecer sobre el uso de la venda que cubre los ojos de las participantes. En este recorrido busco revisar cómo estos elementos de la performance sugieren un agenciamiento basado en imágenes contravisuales y en la ruptura con el foco de la mirada tradicional y hegemónica levantado y mantenido por el régimen escópico actual.

**Palabras clave** || Performance | LASTESIS | Mirada hegemónica | Contravisualidad | *Un violador en tu camino*

### **Agenciamient contravisual. Una lectura a la ruptura de la imatge hegemònica de la violència de gènere en la performance *Un violador en tu camino* de LASTESIS**

**Resum** || En aquest article abordo la performance del col·lectiu LASTESIS *Un violador en tu camino* (2019) i interpreto el trànsit entre l'invisible i el visible, referit en la performance en les accions de no veure i després veure. Així mateix, en diàleg amb aquestes referències, analitzo les possibles lectures que es poden establir sobre l'ús de la bena que cobreix els ulls de les participants. En aquest recorregut busco revisar com aquests elements de la performance suggereixen un agenciamient basat en imatges contravisuals i en la ruptura amb el focus de la mirada tradicional i hegemònica alçat i mantingut pel règim escòpic actual.

**Paraules clau** || Performance | LASTESIS | Mirada hegemònica | Contravisualitat | *Un violador en tu camino*

### **COUNTER-VISUAL AGENCY. A Reading of the rupture of the hegemonic image of gender violence in the performance *Un violador en tu camino* by LASTESIS**

**Abstract** || In this article I address the performance of the LASTESIS collective *Un violador en tu camino* (2019) and interpret the transit between the invisible and the visible, referred to in the

performance in the actions of not seeing and then seeing. Also, in dialogue with these references, I analyze the possible readings that can be established with the use of the blindfold that covers the eyes of the participants. In this journey, I seek to review how these elements of the performance suggest an agency based on counter-visual images and on the rupture with the focus of the traditional and hegemonic gaze raised and maintained by the current scopic regime.

**Keywords** || Performance | LASTESIS | Hegemonic gaze | Countervisuality | *Un violador en tu camino*

## 0. Presentación

En octubre de 2019 el Estado chileno tomó la decisión de subir el precio del pasaje del transporte público en Santiago. Este hecho fue el catalizador que movilizó una serie de protestas que no se basaban en el alza del pasaje, sino más bien en una serie de abusos en contra de la dignidad de las personas en la búsqueda por asentar en Chile el sistema neoliberal iniciado durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y consolidado durante los años de democracia. De ahí que una de las frases más recurrentes durante las protestas fuera «no son 30 pesos, son 30 años». Durante las manifestaciones hubo violencia y represión policial brutal y, aun así, o quizás, sobre todo por eso, las protestas continuaron. En este contexto fuimos testigos de una performance con mujeres vendadas, que bailaban una coreografía sincronizada y cantaban una letra sugerente; la performance se presentó en Valparaíso, luego en Santiago y después se replicó alrededor del mundo. El nombre del colectivo creador de la performance es LASTESIS y se autodefine como interdisciplinario y feminista. Sabemos que está compuesto por Lea Cáceres, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Dafne Valdés, aunque este dato no se entregue en su página de Instagram, que cuenta con más de 295 mil seguidores. La ausencia de sus nombres en un lugar visible de la página web contrasta con la selección de letras en mayúscula para escribir el nombre del grupo: LASTESIS. Este hecho será muy relevante para entender que lo que se desea transmitir es una acción comunitaria en la que las artistas buscan desaparecer como individualidad. También es interesante considerar que el título del colectivo (LASTESIS) responde a la intención de abordar las premisas conceptuales de diversas autoras feministas, sacarlas del texto y transmitir las en un lenguaje audiovisual para públicos más amplios que los que podrían aproximarse a documentos típicamente asociados al mundo académico. En palabras de ellas mismas: «llevar la teoría a la práctica, llevar teorías feministas a un dispositivo para múltiples audiencias a través de la performance, a través del vestuario, a través de lo sonoro, a través de lo visual» (en GAM, 2019).

En el artículo que a continuación presento, realizo un análisis de la performance *Un violador en tu camino*. De manera específica me interesa revisar las diversas alusiones visuales y audiovisuales que la obra hace respecto de la capacidad de ver y de lo visto y no visto. Para ello, me centraré en interpretar el uso de la venda que cubre los ojos de las participantes como prenda clave de esta intervención. Asimismo, examinaré las referencias al ver y no ver presentes en la letra de la canción que se entona durante la performance. En este sentido, las formas en las que el colectivo dialoga con las metáforas en torno a lo visible y lo invisible van a ser fundamentales en el análisis propuesto. Como hipótesis propongo que *Un violador en tu camino* sugiere un agenciamiento que surge desde las mujeres y las disidencias (grupos convocados explícitamente por el colectivo)

y, que este agenciamiento, se basa en la ruptura con el foco que la mirada tradicional y hegemónica establece sobre la violencia de género y el feminicidio.

## 1. LASTESIS y el contexto activista en torno a la revuelta social chilena de 2019

La performance *Un violador en tu camino* se hizo por primera vez con 45 participantes voluntarias en la ciudad de Valparaíso el 20 de noviembre de 2019 en el contexto de la revuelta social chilena, denominada comúnmente como «estallido», iniciado el 18 de octubre del mismo año. La segunda presentación de la performance se realizó pocos días después, esta vez en Santiago el 25 de noviembre (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer); y posteriormente, el 29 de noviembre, LASTESIS realizaron un llamado internacional mediante su cuenta de Instagram, en el que convocaban a las personas a realizar la performance «desde sus propios territorios idealmente restando y/o incorporando elementos que la conviertan en su propia versión». Esta invitación tuvo una masiva respuesta alrededor del mundo con performances que adaptaban la versión original chilena según la cultura y contextos específicos de quienes participaban<sup>1</sup>.

El colectivo LASTESIS ha comentado que su propuesta para la performance chilena ante el contexto del 18 de octubre se adaptó. Antes de esto, la canción hablaba de la cultura de la violación, basada en las tesis planteadas por la socióloga argentina Rita Segato en textos como *La guerra contra las mujeres* (2016) o *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), pero producto de los abusos que la policía chilena estaba cometiendo en contra de quienes protestaban durante la revuelta social de 2019, el colectivo decidió poner énfasis particular en estos victimarios. De esta forma, finalmente, la performance que se presentó en Chile denuncia a las instituciones nacionales que han permitido que la violencia, y particularmente la violencia sexual, sean posibles.

Cabe señalar que todo el material de la performance es de dominio público (la letra de la canción, el beat, las instrucciones, los videos de performances anteriores) y cualquiera puede solicitarlo desde cualquier parte del mundo para adaptar a un contexto propio las denuncias de violencia sexual. La traducción en otros idiomas y la adecuación a las diversas culturas evidencian que «son la misma violencia que vivimos las mujeres y disidencias y niñas y niños y niñas en el mundo. Lo viral [es necesario] verlo como una violencia sistemática» (LASTESIS en GAM, 2019). Por otra parte, si las performances normalmente se caracterizan por su carácter de evento único e irrepetible, *Un violador en tu camino* se va a caracterizar por lo contrario, esto es, su amplia reiteración. Lo repetible de esta performance, y a diferencia de la búsqueda de valor basado en el carácter único en otras obras de arte, justamente hace que se vuelva cada

## Notas

<1> El grupo Geochicas creó un mapa mundial que identifica los territorios en donde se ha replicado la performance de LASTESIS ([http://umap.openstreetmap.fr/es/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-2\\_394247#3/24.77/-26.02](http://umap.openstreetmap.fr/es/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-2_394247#3/24.77/-26.02)), la imagen explícita visualmente la difusión masiva que este discurso tuvo principalmente en América y Europa, pero también es posible encontrar en la plataforma Youtube varios videos de estas representaciones en otros territorios, por ejemplo, mujeres congresistas en Turquía (<https://www.youtube.com/watch?v=ArvPbC7CRng>) que entonaron la canción en protesta por el aumento de feminicidios e impunidad de los asesinos y por la detención de mujeres que realizaron la performance en ese mismo país o mujeres en India (<https://www.youtube.com/watch?v=Zvgvom6dJS8>) que también protestaron por el último feminicidio ocurrido en su país. La performance también tuvo repercusiones en comunidades de grupos indígenas, por ejemplo, el pueblo mapuche en Chile (<https://www.youtube.com/watch?v=gYI-hZhoRik>) en la que, además de la traducción de la letra, se observa la presencia de banderas, instrumentos musicales, joyas y vestuario propios de esta cultura. Estos elementos promueven que el discurso del colectivo sea apropiado y personalizado según quién lo enuncia, con adaptaciones similares, la performance del pueblo wayú en Venezuela también es una expresión de cómo la performance fue actualizada de manera masiva alrededor del mundo (<https://www.youtube.com/watch?v=3Br6weJDeLs>).

vez más fuerte y que, lejos de perder valor al ser repetida, adquiera mayor visibilidad y efecto en su denuncia política. La adaptación masiva de la performance al contexto de cada país revela efectivamente que la violencia afecta a todas las mujeres y disidencias sin importar la época, la región o las creencias, pero también instala a LASTESIS en una posición artística que evidentemente quiere abrir la participación y ejecutar una acción colectiva situada políticamente<sup>2</sup>, es decir, se planifica una intervención que se basa en el lugar situado de las convocantes y que tiene como objetivo reconocer el valor del saber situado de quienes son convocados.

Hasta acá, y sin todavía haber revisado en detalle la performance, todos los aspectos del colectivo LASTESIS, a saber: el borramiento de identidades particulares para mostrar la fuerza colectiva y la búsqueda por abrir la obra al mundo sin perseguir derechos de autor, la intención explícita de sacar de la academia el conocimiento teórico y hacerlo circular y la irrupción en el contexto del estallido social chileno, nos van a permitir entender que el colectivo busca situarse desde el arte político y activista. Nina Felshin identifica como «arte activista» a aquellas manifestaciones artísticas que no solo denuncian, sino que buscan intervenir y cambiar las condiciones que no les parecen justas o adecuadas en las sociedades; el «arte político» solo

aborda los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación [...] los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas [...] es un proceso activo de representación, intentando al menos «cambiar las reglas del juego», dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social (Felshin: 2001: 89-90).

La performance del colectivo LASTESIS se inscribe en el contexto de un arte activista porque su objetivo es que este sea útil para instalar y difundir la teoría y crítica de género, es decir, popularizar un saber educando a la población sobre temas que le entregarán herramientas para entender su posición subordinada y violentada y, posteriormente, resituarse (siguiendo el concepto de Haraway) de manera empoderada gracias a ese conocimiento y que así se genere un cambio social y cultural. En este contexto, que leo como artista feminista, el medio seleccionado para expresar fue la performance, definida por Diana Taylor como «un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber» (2017: 51). Así, la performance nos prepara «para desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales» (2017: 51) y entender que hay otros modos de transmisión y visibilización de los mensajes, ya que «los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción» (2017: 18). En este sentido, la autora comprende y destaca que «No todos llegamos a la «cultura» o a la modernidad a través de la escritura» (2017: 28), y, precisamente, esa noción es la que LASTESIS poseen y sobre esa base eligen la performance como medio expresivo para transmitir un saber y un posicionamiento político. Este propósito ha sido

<2> Donna Haraway introduce el concepto de «conocimiento o saber situado» a la epistemología feminista en 1988 en su artículo «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective». Para la autora, el saber científico se ha basado en un concepto de objetividad que se pretende como una mirada no marcada del sujeto Hombre y Blanco (Haraway, 1988: 581); sin embargo, resulta imperioso instalar una perspectiva en la que la objetividad sea encarnada porque «la visión es mejor desde debajo de las brillantes y espaciales plataformas de los poderosos» (583, las traducciones son mías). Haraway defiende que el conocimiento situado le otorga valor al punto de vista de los grupos oprimidos (que normalmente es invisible) no con un fin de romantizar ese lugar, sino que más bien porque estos grupos han adquirido un doble conocimiento sobre la vida al enfrentar, desde la experiencia, su propia posición subyugada y conocer también los discursos oficiales, hecho que les entregaría una perspectiva privilegiada al ser más compleja. Haraway señala: «Defiendo la mirada desde un cuerpo, siempre complejo, contradictorio, estructurante, estructurado, versus la mirada desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza» (589). El objetivo de la autora es que la epistemología feminista sea comprometida.

leído y conceptualizado por algunas autoras como una «pedagogía performática de los discursos feministas» (Antivilo, 2014; Figueroa, 2020). En esta pedagogía la performance se utiliza como forma de mediar un conocimiento (el discurso feminista) entre dos sectores: uno que lo posee y otro al que se le desea entregar.

Quizás, para comprender mejor el contexto de la performance y su relación absoluta con la voluntad de un activismo feminista, sea valioso mencionar que la primera presentación de *Un violador en tu camino* (Valparaíso) se realizó dentro de un programa de manifestaciones artísticas denominado *Fuego. Acciones en cemento*, que invita a sacar el arte fuera de la sala, interviniendo los espacios públicos a través de acciones artísticas callejeras. Es interesante que el programa identifique como «barricadas» a cada día de presentación, ya que se puede inferir que la intención evidente de estas acciones de arte es constituirse desde la protesta, en clave estética, emulando lo que la sociedad estaba haciendo al tomarse las calles, pero desde otros códigos expresivos. El mismo colectivo LASTESIS, en un conversatorio en el GAM, interpela: «si el arte no es social, ¿para qué existe?» (LASTESIS en GAM, 2019). Es fundamental entender que la finalidad última de transmitir la teoría de género y multiplicar su recepción, implica de manera relevante posibilitar un posicionamiento político para las mujeres y disidencias, es decir, lograr un empoderamiento.

Otro aspecto que llama la atención es que, para la convocatoria de la segunda presentación de *Un violador en tu camino* en la ciudad de Santiago, se creó un afiche basado en el que fue utilizado para la primera convocatoria<sup>3</sup>, pero que entrega más información sobre la necesidad de llevar elementos que serán relevantes para la performance y para lograr entregar su mensaje político: la venda negra y el vestuario.

<3> En la imagen, publicada en la cuenta de Instagram del colectivo, se observan mujeres realizando nado sincronizado y la cita a este deporte es un indicador que nos adelanta el tipo de acción de arte colaborativo que se presentará mediante movimientos coreografiados y ejecutados al unísono por quienes decidan aceptar la invitación.



Primera convocatoria, imagen tomada de la cuenta de Instagram de @LASTESIS



Segunda convocatoria, imagen tomada del Instagram @LASTESIS

## 2. Una performance que denuncia la violencia sexual sistémica

### 2.1 La venda

El colectivo LASTESIS identifica que «lo político está en los modos de producción» (en GAM, 2019) y, por ello, resulta muy relevante observar detenidamente cuáles fueron los modos que el colectivo seleccionó para transmitir el discurso feminista. La venda negra que utilizan las participantes de la performance aparece como uno de los elementos que se solicitó llevar en la convocatoria al evento.





Imagen tomada del Instagram @LASTESIS

El colectivo describe que los ojos vendados en la performance son una referencia a las pérdidas oculares ocurridas durante la revuelta social chilena<sup>4</sup>. La denuncia de la mutilación ocular aparece, entonces, como el primer y más evidente significado para el significante «venda» en la performance de LASTESIS. Las manifestaciones artísticas en torno a este hecho salvaje que estaba siendo ejecutado por la policía chilena se originaron desde muy diversos lenguajes: canciones, arte visual, documentales, performance, poemas, entre muchos otros<sup>5</sup>. Una de las líneas representativas más recurrentes consistió, tal como en el caso de LASTESIS, en mostrarse privados del sentido de la vista, es decir, se proponía una apariencia autocegada con el objetivo de denunciar y visibilizar la pérdida de ojos. Sin embargo, la mutilación simulada y que responde a la literalidad de la mutilación ocular como hecho concreto que le estaba ocurriendo a nuestros compatriotas, en la performance deviene también en lenguaje simbólico al pretender denunciar, desde ese lugar de ceguera, algo que es necesario ver y que no ha sido visibilizado por la mirada hegemónica: la violencia patriarcal que trasciende generaciones y que se personifica en agentes como la policía y otras instituciones del Estado. Para comprender el concepto de violencia patriarcal, es preciso entender que

el patriarcado puede definirse como un sistema de relaciones sociales sexopolíticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurada por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva, y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia (Fontenla, en Gamba y Diz, 2009: 260).

Marcela Lagarde se refiere al concepto de violencia de género que surge y es justificado desde las sociedades patriarcales, señalando que esta violencia no es natural, sino que «se incuba en la sociedad y en el Estado debido a la inequidad genérica patriarcal» (2006: 16). Para la autora, la violencia de género es un «mecanismo político, cuyo fin es mantener a las mujeres en desventaja y desigualdad en

<4> Según el Instituto Nacional de Derechos Humanos entre 2019 y 2020 existieron en Chile 172 personas con herida ocular y, de ellas, 34 tenían pérdida de visión por trauma ocular irreversible (INDH, 2021: 13). Esta cifra, que en algún momento llegó a 360, fue cuestionada por las organizaciones de víctimas porque responde a un cambio de criterio que solo contabiliza a quienes judicializaron procesos de denuncia en conjunto con el INDH.

<5> Por ejemplo: la canción «Regalé mis ojos» del cantautor chileno Nano Stern, el documental «'It's Mutilation': The Police in Chile Are Blinding Protesters» de Brent McDonald, Miguel Tovar y Armando De La Cruz o las referencias que hace a ello Lina Meruane en su ensayo «Matar el ojo», parte del libro Zona ciega, solo por mencionar algunos.

el mundo [...] contribuye a desvalorizar, denigrar y amedrentar a las mujeres, y reproduce el dominio patriarcal» (2006: 16). Quienes ejecutan esa violencia patriarcal son identificados por LASTESIS y la denuncia recae de manera directa sobre la policía chilena, producto de los apremios ilegítimos que estaba cometiendo en contra de la ciudadanía, y de manera muy particular en contra de mujeres, en el contexto del 18 de octubre de 2019, pero esto ya tenía como antecedente desmesurado la detención, tortura y desaparición de compatriotas durante la dictadura, entre 1973 y 1990. De esta forma, y tal como señala Magda Sepúlveda, en la performance se recurre a una memoria corporal, ya que durante la dictadura uno de los métodos de tortura fue mantener a las prisioneras «largo tiempo colgadas con las manos atadas en cruz, gestualidad que repiten LASTESIS» (Sepúlveda, 2021: 205) en su coreografía.

Siguiendo esta lectura, cabe señalar que, si bien en la performance *Un violador en tu camino* no hay una cita textual al periodo de la última dictadura en Chile, sí se alude a él a partir de varios movimientos estéticos que el colectivo incluye y que convocan fuertemente a nuestra memoria visual histórica, ya que en ese periodo las personas detenidas muchas veces eran vendadas como primera medida de apremio. La privación de visión fue utilizada en prácticamente todos los centros de detención y casas de tortura que funcionaron durante la dictadura. De hecho, «La Discoteque» o «La venda sexy» es el nombre que recibió uno de los centros de tortura (administrado por militares y la policía chilena) más emblemáticos de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), en el que el uso de esta práctica de la venda era constante, además de caracterizarse por utilizar métodos de tortura entre los que predominaban las vejaciones de tipo sexual. Nora Guillén, una de las prisioneras y víctima de tortura en este centro, señala que, con la venda, tenía «visión de los pies, los pies de uno, los pies de los demás y [podía] reconocer cuando se acercaba un guardia porque los zapatos eran diferentes» (Núcleo GIME, 2018). La única posibilidad de ver implicaba para ella, entonces, agachar la cabeza, gesto que también se identifica socialmente con la sumisión, justamente lo que se buscaba de estos detenidos. Disminuir la visión de los prisioneros no sólo tenía como objetivo evidente evitar que identificaran el lugar y a sus torturadores, sino que también uno afectivo: infundir terror mediante la privación de un sentido y, con ello, lograr la sumisión. Al mismo tiempo, la referencia a las detenciones y torturas ocurridas durante dictadura que vienen cargadas en el objeto venda en el contexto chileno tienen una manifestación específica para las mujeres que sufrieron esa violencia, que se transformó en todos los casos, según se lee en el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), en violencia sexual. Beatriz Bataszew, otra mujer detenida y torturada en «La venda sexy» se refiere así a su experiencia:

en la sociedad patriarcal y en nuestro sistema judicial heteronormativo no se diferencia la tortura de la violencia política sexual, por ende,

la violencia política sexual queda absolutamente oculta y queda tan oculta que, hasta el día de hoy, estamos en el año 1977, no hay ni siquiera una condena de un día por violación o cualquier otro abuso que se haya cometido contra las mujeres en los tiempos de dictadura cívico militar. Estoy hablando no sólo de violación, estoy hablando de perros (de animales amaestrados)<sup>6</sup>, estoy hablando de electricidad en nuestros genitales, estoy hablando de embarazo forzado, estoy hablando de aborto forzado, estoy hablando de desnudez forzada, etc. Entonces sale esta necesidad porque la historia de nosotras, las mujeres en particular, no está contada (Núcleo GIME, 2018).

En suma, mediante los elementos visuales que el colectivo ha seleccionado, la cita a nuestra memoria visual se convierte en un gesto político que les permite a las víctimas, mediante la expresión artística, la visibilización de los crímenes que han sufrido bajo el Estado patriarcal. Es una forma de contar, a través de imágenes, esa historia no contada a la que aludía Bataszew, pero, al mismo tiempo, y como identifica Sepúlveda, también es una forma de establecer una relación entre esas mujeres y las de hoy: «con el cuerpo, las mujeres participantes visitan las experiencias que otras mujeres han padecido» (2021: 205). Diferentes momentos de la historia de Chile tienen la misma base patriarcal, pese a los cambios de gobierno y a la evolución de la sociedad.

Nelly Richard, señala que «el recuerdo necesita de superficies de inscripción donde grabarse para que la relación viva entre marca, textura y acontecimiento, libere nuevos efectos de sentido» (Richard, 2001: 15). Así, entiendo el uso de la venda en la performance como una forma de apropiarse del sentido histórico que esta ha tenido como elemento de intimidación y reterritorializarla. Siguiendo esta lectura, una de las recreaciones más enérgicas e intensas de la performance fue la organizada y llevada a cabo por mujeres autodenominadas como «Las tesis senior» y que tuvo lugar en Santiago de Chile en el frontis del Estadio Nacional, emblemático por ser centro de tortura durante la dictadura chilena<sup>7</sup>. La performance, de manera transgeneracional, actualiza el sentido de la venda que en el pasado implicó un lugar de pasividad para las víctimas de tortura y violencia política sexual, y que ahora es resignificada para establecer que existe el derecho a mirar (Mirzoeff), pero también el derecho a no mirar. La venda de las participantes representa, por un lado, una venda simbólica que corresponde a la que visten cotidianamente las autoridades y las instituciones que son cómplices del patriarcado, de ahí la relevancia de los movimientos corporales en la coreografía que indican con su dedo índice directamente a los responsables; por otro lado, la venda también implica el deseo de negarse a ver lo que se ofrece como realidad desde la oficialidad. Si no hay ojos que miren esa realidad oficial, entonces esta se desvanece y se puede alterar. Las participantes autocegadas están quitándole poder al discurso hegemónico que siempre quiere mostrarnos algo porque así es como construye su realidad. El no mirar se convierte en la posibilidad de proponer otra verdad. Y esto aparecerá de manera evidente en la letra de la canción que se presenta durante la performance.

<6> En reiterados testimonios las sobrevivientes aluden a la torturadora Ingrid Olderöck, conocida como «la mujer de los perros», agente de la DINA que violaba a otras mujeres utilizando a perros amaestrados.

<7> Esta performance puede ser revisada en diversos registros audiovisuales disponibles en la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=omsSuCnXD9k>, <https://www.youtube.com/watch?v=Ls2dlbAdhjE>

## 2.2 La develación: el tránsito entre no ver y luego ver

La canción que las participantes cantan y bailan de manera sincrónica (como un ejercicio militar) tiene versos que aluden explícitamente al hecho de ver y no ver. Ya desde la primera estrofa se señala: «El patriarcado es un juez / que nos juzga por nacer, / y nuestro castigo / es la violencia que no ves» (LASTESIS, 2019). La interpelación al receptor busca establecer que hay un tú que no ha visto esa violencia y quienes cantan van a utilizar los pronombres plurales «nos» y «nuestro» para remarcar que ellas han sido las víctimas y han visto esa violencia pese a estar vendadas. ¿Cuál es la violencia aludida? ¿Cuál es la violencia que alguien puede no ver? La violencia física, que la mayoría de las veces se identifica como la más grave porque en muchos casos termina en feminicidios, es la que tiene más cobertura en los medios y, así, mayor visibilidad. Es la violencia que podemos ver. Sin embargo, la canción comienza con esta estrofa que quiere enfatizar, en primer lugar, la violencia que no se ve, acá podríamos incluir la violencia económica o la psicológica, que son tipos de abusos emocionales que, desde la mirada hegemónica, no dejan una marca física, pero la canción especifica que la violencia que no ves viene dada desde el nacimiento, determinada y validada desde la diferencia sexual.

Siguiendo a Pierre Bourdieu, entiendo esta violencia que no se ve como violencia simbólica. Antes de describir el concepto, el autor toma algunos resguardos que me parecen necesarios de reiterar en este artículo: el adjetivo «simbólico» no implica que sea una violencia menos importante y tampoco que no sea real. Así, la violencia simbólica

es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos (Bourdieu, 2000: 54).

Estas «disposiciones» de las que habla el autor coinciden con el concepto de *habitus* que él mismo desarrolla en otros textos de su autoría y que comprende experiencias e interacciones vividas desde la infancia, que van provocando una interiorización de las estructuras de dominación. La violencia simbólica, entonces, se incardina en los sujetos (en ese sentido sí es física) gracias a las estructuras de dominación que producen esa violencia, dentro de las cuales las instituciones, como la familia o el Estado, van a ser fundamentales. Tal como identifica Alejandra Castillo, «la ideología de género como orden dominante, lo sabemos, es y ha sido la familia patriarcal, el amor romántico, la heteronorma y los modos en que se ha narrado el cuerpo» (2020: 104-105). Para avanzar en esto y lograr una transformación, no se trata sólo de iluminar la consciencia, va a decir Bourdieu, pues no es un problema de voluntad individual; lo imperioso es cambiar las bases ideológicas patriarcales y heteronormativas que sustentan esas estructuras.

Es interesante que la violencia más visible no sea la primera que menciona la canción, sino que, por el contrario, se decide comenzar con aquel tipo de violencia que es más invisible, aquella que no todos ven, pero que, en términos cronológicos, es el primer tipo de violencia que se instala sobre los diferentes imaginarios sociales y culturales de las mujeres, creados y fundamentados desde las sociedades patriarcales. Este tipo de violencia simbólica recae y circula entre las mujeres y el colectivo LGTBQ y va a construir el escenario patriarcal ideal que luego posibilitará y justificará la violencia que sí ves. La violencia simbólica que se recibe desde el nacimiento y que se construye e interioriza durante las etapas de desarrollo aparece primero porque es la base de toda la violencia posterior. Esta violencia que los sujetos interiorizan a través del *habitus* patriarcal, Rita Segato la reconocerá en lo que ella identifica como «pedagogías de la crueldad», que serían «todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar» (2018: 8) y que comienza, desde muy temprano, con la promoción de bajos umbrales de empatía, en diálogo directo con la normalización de la violencia machista en sus diversas expresiones. Así, Segato plantea que existe un «mandato de violación» que proviene desde la sociedad y que «rige en el horizonte mental del hombre sexualmente agresivo» (2003: 39-40). Por ello, la antropóloga identifica un fuerte carácter intersubjetivo en este acto, ya que, según concluye en su trabajo de entrevistas a violadores condenados<sup>8</sup>, existe siempre un «interlocutor en las sombras», que es el destinatario principal del acto de violación.

La segunda estrofa de la canción repite los tres primeros versos, pero altera el último: «la violencia que no ves» será reemplazado por «la violencia que ya ves», lo que establece un movimiento entre una estrofa y otra, determinado por la capacidad de ver y reconocer esa violencia para dejar de ser cómplices de su invisibilización. Inmediatamente después, la tercera estrofa procede a enumerar, es decir, mostrar este tipo de violencia que normalmente sí vemos: femicidio, impunidad para el femicida, desaparición y violación. La violencia visible para el colectivo no incluye únicamente el atentado al cuerpo, sino que, como también identifica Marcela Lagarde, se extiende a la impunidad. Justamente esto es lo que hace que Lagarde diferencie el concepto de femicidio (asesinato de una mujer) y feminicidio, entendido de manera más estructural como:

el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado [porque] Después de perpetrado el homicidio, continua como violencia institucional a través de la impunidad (2006: 20-22).

La violencia visible se inscribe en el cuerpo de manera evidente porque lo daña y deja marcas en él. Desde esta lógica es común pensar que la violencia que no ves no repercute en el cuerpo, pero

<8> Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia*, señala que estudiará el acto de violación, pero específicamente el de «violación cruenta»: «cometida en el anonimato de las calles, por personas desconocidas, anónimas [...] el acto se realiza por medio de la fuerza» (Segato, 2003: 21). Es necesario entender que las palabras de Segato aluden, entonces, a este tipo de violación y no a otros más frecuentes como los que ocurren con familiares o amigos conocidos por las víctimas.

lo cierto es que, como ya he adelantado, también se inscribe en él, en tanto puede, por ejemplo, restringir el movimiento libre o determinar la manera en el que el cuerpo se instala y utiliza los espacios o establece una autopercepción disminuida sobre las capacidades propias, entre muchos otros efectos corporizados de la violencia simbólica. «La violencia que ya ves» es el tipo de violencia que aparece en medios masivos porque es más fácil de aprehender: un cuerpo ultrajado, desaparecido o muerto. Ese cuerpo herido es la imagen que los noticieros hacen circular, sin revelar que en esas lesiones se ha inscrito el poder y que este tiene una base social llamada patriarcado que precede a la violencia que ellos deciden visibilizar. Rita Segato es particularmente concreta al responsabilizar a los medios masivos de información en su colaboración con la pedagogía de la crueldad:

Existe un vínculo estrecho, una identidad común, entre el sujeto que golpea y mata a una mujer y el lente televisivo. También forma parte de ese daño la victimización de las mujeres a manos de los feminicidas como espectáculo televisivo de fin de tarde o de domingos después de misa. Los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar, donde cada uno de estos feminicidios es reproducido hasta el hartazgo en sus detalles mórbidos por una agenda periodística que se ha vuelto ya indefendible e insostenible (Segato, 2018: 11-12).

El tránsito entre la violencia que no ves y la que sí ves propone una revelación, un descorder el velo para mostrar que aquello visible comienza desde lo invisible; es un movimiento discursivo que implica establecer diferencias basadas en la percepción visual para cuestionar que aquello visible sea lo único relevante. Nicholas Mirzoeff señala que la visualidad manifiesta «la autoridad del que visualiza» (2016: 32). Esto implica que vemos lo que otro quiere que veamos porque eso es lo que se muestra como oficial, y, por tanto, la visualidad, como práctica discursiva, termina por dar forma y regular lo real (2016: 34). De este modo, el hecho de que la violencia que vemos sea sólo la que tiene un impacto físico evidente en el cuerpo debe entenderse como un ejercicio de poder llevado a cabo por quien instala un determinado discurso a través del dominio visual que también ha sido denominado como «régimen escópico» y que se entiende como un orden «que describe lo que puede ser visto y lo que no [...] da contorno y figura a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, limita y margina a otros» (Castillo, 2020: 15). La estrategia performática de vendarse para decir una verdad oculta implica la consciencia de que es necesario abandonar la visualidad autoritaria y hegemónica que nos dicta lo que debemos ver; así, la venda es una declaración de rebeldía frente a esa autoridad visual para poder proponer un cambio desde imágenes que no respondan a esa hegemonía y que se visibilicen otros discursos. Por ejemplo, el acto de violación normalmente se comprende solo como una agresión sexual fundamentada en el placer físico de poseer el cuerpo del otro (esto es lo visible); sin embargo, con Segato vemos que la finalidad

de una violación puede responder a diferentes discursos: 1) «Como castigo o venganza contra una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada» (Segato, 2003: 31), 2) «Como agresión o afrenta contra otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino» (32), 3) «Como una demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares» (33). En estos tres casos el acto de violación responde, como identifica la autora, «a una experiencia de masculinidad fragilizada» (37). Esto no es visibilizado ni por las instituciones a cargo de nuestra seguridad ni por los medios masivos que solo buscan la inmediatez irreflexiva. Justamente este es el tipo de discurso que se desea visibilizar al vendarse.

### 3. Emergencia de lo contravisual

En el ejercicio de poder que implica visualizar desde la autoridad se han llevado a cabo diversas operaciones identificadas por Mirzoeff: 1) clasificar o categorizar lo visible (en este caso nominar los crímenes de femicidio, desaparición, violación); 2) organizar socialmente esta clasificación (entregarle un valor a cada crimen, por ejemplo, desde las leyes); y 3) estetizar la organización social (mediante las prácticas estéticas se legitima y naturaliza lo que ya se ha valorado socialmente) (2016). Si sólo accedemos a la visualidad oficial, entonces estamos recibiendo una versión muy limitada de la realidad y manteniendo como invisible lo que la autoridad decide no mostrar. En palabras de Alejandra Castillo: «Si confiamos en las imágenes corremos el riesgo de reproducir el mismo orden al que nos oponemos» (2020: 36). Por tanto, lo que hace el colectivo LASTESIS al vendarse es desconfiar de la imagen oficial y alterar el régimen ocular céntrico actual (que proclama que si no se ve no existe) al posibilitar un lugar visible para otros archivos que normalmente son omitidos: el testimonio de la violencia patriarcal sistémica. Lo que Mirzoeff identifica como ejercicio contravisual implica para Castillo un trabajo «desde el desvío, la opacidad y la oblicuidad de las imágenes» (2020: 37) para posibilitar el cambio.

En torno a la visualidad autoritaria que utiliza la clasificación como primera escena en el proceso de visualización, resulta interesante citar lo que Sepúlveda identifica en la performance *Un violador en tu camino* y es el hecho de que se nombre directamente el crimen como femicidio y no como homicidio. Para la autora, este es un acto discursivo de performatividad, ya que busca instalar la denuncia sobre la violencia de género y señalar enfáticamente que las motivaciones para asesinar a una mujer son, en demasiadas ocasiones, motivadas por nuestra cultura de raíz patriarcal<sup>9</sup>. Así, LASTESIS, según Sepúlveda, nos estarían *enseñando* a nombrar de manera correcta. En mi lectura, este enseñar a nombrar busca hacer visible, mostrar que el homicidio no es lo mismo que el femicidio, no sólo por el sexo de la víctima, sino por lo que subyace a las motivaciones que llevan

<9> Como ya se mencionó anteriormente, Marcela Lagarde diferencia «feminicidio» de «femicidio»; sin embargo, esta nomenclatura académica aún no se ha extendido a un uso común y lo que el colectivo LASTESIS identifica como «femicidio» revela que la violencia patriarcal es estructural y que la complicidad es institucional al mantener la impunidad de los asesinos, definición que Lagarde identificaba como «feminicidio».

a cometer el crimen: la aceptación e incardinación de los valores patriarcales. Para llevar a cabo esta performatividad discursiva de nombrar el femicidio como tal y no caer en la organización social que sólo clasifica un crimen sin perspectiva de género, es decir, sin posicionamiento político crítico sobre la realidad que muestra, LASTESIS ejecutan la performance con una variedad de elementos que van a girar en torno al cuerpo. Como revisaba anteriormente, Mirzoeff señala que la visualidad autoritaria se instituye mediante la estetización del poder, pero, como salida a esto, el autor también identifica que la respuesta debe ser contravisual y manifestarse mediante la estetización del cuerpo que es, en mi aproximación, justamente lo que veo en el ejercicio performático del colectivo.

Ana del Sarto destaca que «el cuerpo humano es a la vez el sitio de inscripción del poder y una de las fuentes más idóneas para perturbarlo» (2012: 54), y desde esta reflexión resulta muy interesante observar lo que LASTESIS harán justamente con el cuerpo en su performance en la búsqueda por perturbar el poder y movilizar, o por lo menos desestabilizar, el discurso autoritario hegemónico. La tercera estrofa, en donde se enumeraba esta serie de crímenes correspondientes al tipo de violencia más visible en nuestras sociedades (feminicidio, impunidad para el asesino, desaparición, violación), se va a cantar acompañada de una coreografía que tiene por movimiento reiterado las sentadillas. La sentadilla fue denunciada como un apremio que afectaba a mujeres detenidas en las protestas de la revuelta social de 2019. Se realizaba bajo desnudez forzada con la supuesta finalidad de revisar la cavidad vaginal en la búsqueda de objetos prohibidos. La letra de la canción enumera las formas físicas de violencia de género mientras, al mismo tiempo, coreográficamente se hacen las sentadillas. Esto es un gesto artístico y político que busca mostrar contravisualmente la directa relación que existe entre aquellas formas de violencia hacia la mujer que son terriblemente conocidas por todos y las formas de violencia y abusos que, desde esferas del poder validadas socialmente como instituciones de policía y militares, tienen la misma base patriarcal y misógina.

Al mismo tiempo, la denuncia a la policía chilena y sus prácticas abusivas serán profundizadas en la canción con los versos que aparecen más adelante y que citan directamente la quinta estrofa del himno de Carabineros de Chile: «duerme tranquila, niña inocente,/ sin preocuparte del bandolero,/ que por tu sueño dulce y sonriente/ vela tu amante carabinero». Esta frase transmite una imagen femenina hegemónica, infantilizada, pasiva y necesitada de protección. La ironía es que justamente las mismas niñas —y mujeres— que iban a ser protegidas, en realidad han sido abusadas por esa fuerza policial en diversos contextos históricos del país. El colectivo LASTESIS transmite la ironía en un ejercicio contravisual que busca instalar al cuerpo en el centro de la estetización para mostrar cómo esa violencia sexual que afecta a mujeres y disidencias y que la policía debería perseguir, en realidad está siendo ejecutada por ellos mismos. Recordemos



también que el título de la performance, *Un violador en tu camino*, se inspira, nuevamente desde la ironía, en el eslogan que la policía chilena utilizó durante las décadas del 80 y 90: *Un amigo en tu camino*. La ironía, entonces, es una elección simbólica reiterada para enunciar este discurso performático. Me permito interpretar que su utilización busca complementar la propuesta contravisual al servirse de la cita, es decir, de la repetición del discurso hegemónico, pero para torcerlo. Alejandra Castillo identifica que la literatura feminista ha empleado como mecanismo principal «la duplicidad, repetir torciendo los sentidos dominantes» (2020: 105). El colectivo toma estos discursos de autoría oficial, por ejemplo, la infantilización de las mujeres (que es un hecho frecuente y que incluyo como parte de la violencia simbólica que ejercen nuestras sociedades), pero lo hace para torcer esa imagen y denunciar ese lugar de silencio en el que se nos sitúa socialmente al privarnos de derechos y subordinarnos a la masculinidad hegemónica.

La performance cuestiona la mirada oficial que existe sobre la violencia de género. Esta mirada oficial que pone el acento en quien lleva a cabo el crimen, pero invisibiliza el hecho de que el asesino es sólo el último eslabón en un círculo de violencia que parte desde el nacimiento. Esta violencia que no se ve, y que no necesariamente es física, es la que provoca que se naturalicen conductas que sitúan a las mujeres siempre como un objeto. En este sentido, lo que se busca es cuestionar la mirada oficial masculina y patriarcal instalada desde instituciones oficiales: «Son los pacos [palabra informal para referirse a la policía chilena], / los jueces, / el Estado, / el presidente», va a decir la canción, identificando algunas de las instituciones desde donde surge y se eterniza la violencia simbólica que termina en violencia física hacia mujeres y disidencias.

Teniendo esto en consideración, no se puede pasar por alto que el escenario de realización de cada performance es muy importante para complementar esta lectura. Pensemos que la primera performance en Valparaíso se realizó frente a la Segunda Comisaría de Carabineros y, la de Santiago, frente al Palacio de los Tribunales de Justicia. Es decir, se toma el espacio público para instalar un discurso contravisual que denuncia los abusos de esas instituciones y para promover la idea de que la violación no es solamente carnal, sino que también es metafórica, por ejemplo, cuando esos organismos pasan a llevar derechos sexuales y reproductivos, o establecen bases patriarcales para su funcionamiento y las mantienen sin cuestionarlas o cuando permiten la impunidad de los agresores y feminicidas.

El coro de la canción es fundamental y su irrupción se marca con énfasis al cambiar la melodía y sustituir la marcha por un ritmo bailable acompañado con una coreografía que también rompe con los movimientos militares de las primeras estrofas y que incluye pasos de baile que parecen proponer movimientos de lo que sería una fiesta. Los versos del coro: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía» quieren mostrar que no importa la ropa, ni dónde las

mujeres estén porque la culpa nunca es de quien es atacado, sino que de quien ataca y del sistema que lo sostiene. La performance utiliza la figura retórica de la paradoja desde un lenguaje visual, sonoro, kinésico y verbal para agudizar la denuncia que quiere instalar. La paradoja radica en que las participantes de la performance fueron convocadas con un vestuario específico que ellas utilizarían para salir de noche a una fiesta (no necesariamente estereotipado) y justamente con ese vestuario que tiene una carga simbólica para las sociedades que simpatizan con el discurso que culpa a las víctimas, es que se va a decir «la culpa no era mía». La performance cita una imagen que visual y culturalmente se identifica con una mujer que se expone al peligro, pero esta misma mujer va a tener la agencia necesaria, protegida desde el acto colectivo, para negar su responsabilidad y no situarse en el espacio de víctima pasiva, sino todo lo contrario; la finalidad será la de establecer una denuncia, a través de la identificación «el violador eres tú», y de la reivindicación de la necesidad de un cambio.

Una de las características que Felshin identifica en el arte activista es la relevancia de lo colaborativo para organizar y llevar a cabo las obras. En este caso, la performance de LASTESIS se sustenta en la escenificación colectiva y la participación libre de los convocados en los afiches difundidos por sus redes sociales (mujeres y disidencias). El carácter grupal de la performance es relevante para comprender el elemento participativo del arte activista, pero también para identificar el discurso feminista de base que tiene esta presentación en todos los contextos en los que se ha levantado, ya que la convocatoria busca de manera consciente y planificada generar una fuerza colectiva sorora que crea comunidad desde la experiencia en común de vivir en una sociedad que nos ubica en una posición de subalternidad y no garantiza nuestros derechos humanos. La sororidad se puede definir como:

Una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia subjetiva de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad, con otras mujeres, para contribuir a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer [...] Plantear relaciones sororales significa la voluntad de apoyo para empoderarse. Por eso, la sororidad puede darse entre desconocidas, parientas, colegas, compañeras, amigas [...] La estética sororal surge al desmontar la estética patriarcal de la relación entre las mujeres, al cambiar formas de comportamiento, actitudes, lenguajes y maneras de hacer marcadas por la hostilidad de género (Lagarde, en Gamba y Diz, 2009: 305-311).

La sororidad, entonces, es lo que sostiene la performance, ya que la alianza entre las participantes es la que otorga fuerza al discurso de cambio que se desea transmitir. El arte activista, como ya se ha señalado, no desea solo denunciar la opresión, sino que hacer algo de manera activa por cambiar esas situaciones. Así, *Un violador en tu camino* se puede leer como un agenciamiento al comprender, con

Aristóteles, que agencia «es una potencia para la acción [y que] la agencia es lo que nos va a permitir que la potencia se territorialice en un acto concreto (que subvierte-cuestiona y que construye-ordena)» (López, 2004: 16-18). Así, el discurso en la performance de LASTESIS no busca simplemente visibilizar la situación de violencia que afecta a las mujeres y disidencias, sino que más bien establece que la convivencia en nuestras sociedades está completamente afectada por cómo el patriarcado ha construido e instalado una violencia sistémica que atraviesa épocas y culturas y con la que es necesario terminar. La actitud de vida entre seres humanos no debe ser defensiva, las mujeres y disidencias sexo-genéricas no deben evitar sufrir abusos cuidando la ropa que usan o los lugares que frecuentan (que por lo demás, y como es evidente, no evita que estos abusos sucedan)<sup>10</sup>. El discurso visible y oficial no debe plantear que la responsabilidad de un ataque recae en quien lo ha sufrido. Lo urgente es que nos hagamos cargo de la necesidad de este cambio de paradigma que implica identificar la lógica patriarcal y desmontarla de todos los espacios en los que se ha establecido y para eso justamente necesitamos el empoderamiento y la agencia que otorga la fuerza colectiva.

#### 4. Conclusiones

La performance de LASTESIS se presentó de dos maneras: por un lado, tenemos la intervención que se tomó la calle, y, por otro lado, de manera paralela y muy relevante, la performance documentada que alcanzó una audiencia mucho mayor a la versión original presentada en vivo y en directo. Así, «No hay bibliotecas ni museos que puedan competir con Internet» (Groys, 2020: 13), que es justamente lo que se observa al analizar la masificación que tuvo *Un violador en tu camino* en todo el mundo. Una obra que se inscribe en el territorio del arte tradicional hoy en día está absolutamente imposibilitada de acceder a la amplia difusión que tuvo esta performance. Nos encontramos frente a dos resultados concretos que la planificación original del colectivo nunca imaginó respecto de la audiencia a la que se dirigía y que se produjo gracias a Internet: globalización y velocidad. Un punto relevante que establece también Groys es que «Internet permite que el autor o autora hagan su trabajo accesible a casi todo el mundo y crea, al mismo tiempo, un archivo personal de este trabajo» (2020: 200). De este modo, los acontecimientos artísticos actuales no están ahí para ser contemplados como obra de arte tradicional, pero sí para «ser documentados, narrados y comentados» (2020: 12) y, yo incluiría, vividos desde la participación, porque el colectivo LASTESIS nos invita no sólo a ser testigos, sino también, a actuar, a aprender la coreografía y el canto, usar un vestuario y realizar la acción de arte con el fin de empoderarnos poniendo el cuerpo de manera activa.

<10> Una exploración interesante, y que dialoga con la performance de LASTESIS, es la que realiza la exposición *What were you wearing?* (2013) (¿Qué estabas vistiendo?) de Oregon State University. La exposición se describe como una instalación de arte de estudiantes sobrevivientes a abusos sexuales y violación y muestra los atuendos que usaban al momento de su ataque. La idea es desmontar la creencia acerca de que quienes son víctimas de un abuso lo provocan de alguna manera, por ejemplo, con un vestuario provocador. El sitio oficial de la exhibición (<https://www.forestry.oregonstate.edu/stories>) revela que la ropa utilizada al momento de un ataque sexual es, en general, muy común y no necesariamente responde a lo que podríamos denominar como sensual desde una visión occidentalizada. Esta exhibición ha tenido múltiples réplicas en diversas partes del mundo y, en muchos casos, la vestimenta utilizada al momento del abuso corresponde a ropa perteneciente a niños y niñas.

Como se revisó en este artículo, la letra de *Un violador en tu camino* plantea como figura central el tránsito entre una violencia invisible y una visible para mostrar que la primera es la base de la segunda y que la violencia simbólica (que quienes tienen el poder de visibilizar deciden no mostrar) es la que constituye también una parte fundante de nuestras instituciones y termina por provocar y justificar la violencia física hacia mujeres y disidencias. Lo que LASTESIS deciden realizar es una respuesta a ese discurso oficial que muestra sólo la violencia visible como un hecho vacío; un feminicidio es un número más en ese régimen visual y se presenta como un hecho que es de exclusiva responsabilidad del perpetrador y la víctima, cuando la verdad es que el perpetrador está respondiendo a un sistema y, en ese sistema, la violencia se ha ejecutado incluso desde organizaciones que deberían velar por la seguridad: la policía, los jueces, el Estado y el presidente son violadores porque participan del encubrimiento de las bases patriarcales que eternizan la violencia y la desigualdad de género.

Al mismo tiempo, la performance no es sólo narrativa, ya que funciona desde una multiplicidad de códigos que van más allá de lo textual: el uso de la venda, un vestuario nocturno, la coreografía con sentadillas y brazos en cruz, la melodía, la presencia colectiva, el uso del espacio público, etc. Todos los elementos de este evento trabajan de manera simbiótica con la finalidad de visibilizar un discurso contravisual, contestatario del discurso de los medios masivos y su imagen oficial. Lo que propone el colectivo podemos entenderlo también desde el concepto de imagen inclinada, que propone Alejandra Castillo, y que corresponde a una «construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina” [...] Pero también es una inclinación a la “pose de lo femenino”» (2020: 152) porque busca oponerse y levantarse frente a la imagen de mujer victimizada. En ese sentido, la performance de LASTESIS puede entenderse también como un manifiesto, ya que está poniendo en evidencia una verdad que es, para las mujeres y disidencias, un hecho vital que es, a la vez, proclama para el cambio. El objetivo no es sólo encontrar un espacio que posibilite el testimonio de las víctimas, sino que, punto seguido, convertir «el dolor personal en un motor para el cambio cultural» (Taylor, 2017: 247) y, de ese modo, posibilitar el agenciamiento necesario para los grupos que han sido oprimidos, mujeres y disidencias en este caso. En este sentido, al compartir las tesis de Rita Segato el colectivo no sólo busca popularizar un conocimiento académico, es decir, la pedagogía performática de los discursos feministas no debe comprenderse sólo como mediación desligada de la acción, porque justamente la performance se instala desde el hacer. La intención final, entonces, es doblemente política: primero mediar un discurso feminista y luego movilizar a mujeres y disidencias a reaccionar y denunciar esa violencia oculta para generar un cambio de paradigma que surge desde estos grupos agenciados que actúan como colectivo y rompen con el foco de la

mirada tradicional y hegemónica al cuestionar que la violencia física, como denuncia que hacen los medios masivos sin un punto de vista situado y crítico de las bases patriarcales, sea lo único que debe ser visible, proponiendo que los archivos visibilizados también pueden surgir desde la intención contravisual.

Boris Groys señala que «el artista moderno afirma: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero Yo» (2020: 207). El artista moderno instala un discurso mediante el cual tiene el poder de autodefinir su identidad, pero, al mismo tiempo, busca borrar esa individualidad y proponer una subjetividad colectiva, que es precisamente el ejercicio que han hecho LASTESIS y al cual han invitado a participar de manera abierta a todas las mujeres y disidencias. Esta subjetividad colectiva se basa, en primer lugar, en la experiencia traumática de la violencia de género que atraviesa todas las esferas de nuestras sociedades, pero, en segundo lugar, también se basa en la proclamación de un discurso contravisual que implica un agenciamiento que viene desde el colectivo que organiza el evento, pero que busca incardinarse en cada una de las participantes de la performance. Mirzoeff señala que «El derecho a mirar se encuentra profundamente interrelacionado con el derecho a ser visto» (2016: 45) y la propuesta de una performance que, a través de todos sus elementos, se constituye como discurso contravisual que proclama ese derecho a mirar que tienen los grupos oprimidos, efectivamente establece también una proclama sobre sí mismo: miren cómo reaccionamos colectiva y sororamente para desmarcar el discurso patriarcal que nos han mostrado como única realidad.

## Bibliografía citada

- ANTIVILO, J. (2014): «Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Rupturas de un arte político en la producción visual». *II Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo: Del Discurso a la Exhibición*. 15 y 16 de octubre de 2013, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- BOURDIEU, P. (2000): *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- CASTILLO, A. (2020): *Adicta imagen*, Adrogué: Ediciones La Cebra.
- FELSHIN, N. (2001): «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FIGUEROA, N. (2020): «Comunicación feminista y arte performático: el proyecto político del colectivo LASTESIS», *Revista Nomadías*, 29, 257-279.
- FONTENLA, M. (2009): «Patriarcado» en GAMBA, S y DIZ, T. (coords.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.
- GAMBA, S y DIZ, T. (coords.) (2009): *Diccionario de estudios de*

género y feminismos, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.

GROYS, B. (2020): *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.

HARAWAY, D. (1988): «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies* 14, 3, 575-599.

Instituto Nacional de Derechos Humanos. (2021): «Primer Informe de Seguimiento a las Recomendaciones del INDH en su Informe Anual 2019», <<https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2021/02/Primer-Informe-de-Seguimiento-de-Recomendaciones.pdf>>, [06/01/2022].

Instituto Nacional de Derechos Humanos. (1991): «Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación». INDH. <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>, [06/01/2022].

LAGARDE, M. (2009): «Sororidad» en GAMBA, S y DIZ, T. (coords.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, 2ª ed., Buenos Aires: Biblos.

LAGARDE, M. (2006): «Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio» en Russell, D. y Harmes, R.A. (eds.), *Feminicidio: una perspectiva global*, México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México.

LASTESIS. (2019): «Un violador en tu camino», <<https://letraschile.com/colectivo-lastesis/un-violador-en-tu-camino>>, [06/01/2022].

LOPEZ, E. (2004): «Del sujeto a la agencia (a través de lo político)», *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Interpretación Social*, 5, 1-24.

MIRZOEFF, N. (2016): «El derecho a mirar», *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.

RICHARD, N. (2001): *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Chile: Editorial Cuarto Propio.

SARTO, A. (2012): «Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez», *Cuadernos de literatura*, 32, 41-68.

SEGATO, R. (2003): *Las estructuras elementales de la violencia*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

SEGATO, R. (2016): *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños.

SEGATO, R. (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

SEPÚLVEDA, M. (2021): «Colectivo Las Tesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social de 2019», *Revista Letral (Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura)*, 27, 193-213.

TAYLOR, D. (2017): *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

## Recursos audiovisuales

GAM (2019): *5ta Jornada Conversaciones Alameda Abierta: Arte movilizado*. <<https://www.gam.cl/actividades/conversaciones-alameda-abierta-arte-movilizado/>>, [06/01/2022].

LASTESIS (2019): *Un violador en tu camino* [performance]. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_0ed59v2hQE](https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE), [06/01/2022].

NÚCLEO GIME (2018): *Venda sexy: memorias de un centro de tortura* [documental]. <[https://vimeo.com/373216455?fbclid=IwAR1\\_MYu6IK6j\\_ehiKUCKsdxsPZJ-LEM4bd98-7AB9rOtS3S1jKHQxyNUEPI](https://vimeo.com/373216455?fbclid=IwAR1_MYu6IK6j_ehiKUCKsdxsPZJ-LEM4bd98-7AB9rOtS3S1jKHQxyNUEPI)>, [06/01/2022].