● **Nombre/s y apellido/s:** Santiago Diez Hernández

● **Afiliación institucional:** Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

● **Correo electrónico:** santiagodiezh@gmail.com

● **Máximo título alcanzado o formación académica en curso:** Estudiante en curso (avanzado) de Ciencias de la Comunicación Social.

● **Eje problemático propuesto:** Eje 8. Arte y Política: Cruces entre expresiones estéticas y la trama social.

● **Eje problemático alternativo:** Eje 7. Transfeminismo, Estudios de Genero y Sexualidades.

● **Título de la ponencia:** Cuerpo, política y performatividad: reflexiones a partir de la performance “Un violador en tu camino” como nueva forma de protesta.

● **Palabras clave (entre tres y cinco):** Performance. Política. Performatividad. Cuerpo. Protesta.

**Cuerpo, política y performatividad: reflexiones a partir de la performance “Un violador en tu camino” como nueva forma de protesta.**

**Resumen**

El trabajo se propone indagar la irrupción de la performance *“Un violador en tu camino”* del colectivo chileno Las Tesis en tanto acto político y performático de los cuerpos que, mediante la danza, da lugar a una nueva forma de protesta. La performance “*Un violador en tu camino”* surge en 2019 en la ciudad de Valparaíso (Chile) con motivo de un reclamo generalizado contra las violaciones a los derechos de las mujeres y disidencias ocurridas en el país. Dicho reclamo se da en un contexto regional de demandas y reivindicaciones de los colectivos feministas y transfeministas.

El objetivo del trabajo es reflexionar sobre cómo la performance constituye un modo de aparecer estético-político de los cuerpos plurales en el espacio público. Para ello, el abordaje se articulará sobre tres ejes analíticos: por una parte, el concepto de *política* de Jacques Rancière permitirá dar cuenta de qué forma la práctica artística de corporalidades invisibilizadas resquebraja regímenes de lo sensible y acontece como hecho político. Por otra parte, la formulación de *performance* realizada por Marcela Fuentes, así como el dialogo entre *performance* y *performatividad* acuñado por Judith Butler posibilitará analizar cómo los modos de actuar crean realidad, instituyen el espacio como público y originan un tipo de resistencia ante la norma culturalmente corporeizada del género. Asimismo, los aportes sobre las nociones de *cuerpo* y *afección* desandarán el recorrido en torno a la potencia afectiva del obrar de los cuerpos en las calles.

Finalmente, el trabajo conceptualizará sobre los efectos que produce la performance como repertorio artístico en la configuración social, constituyéndose como una intervención estético-política de fuerza colectiva singular al permitir, no solo la visibilización de demandas concretas de los feminismos, sino la posibilidad de ejercer el derecho a aparecer e imaginar renovados horizontes emancipatorios.

**Introducción**

Esta ponencia se desarrolla en el marco del Programa de Actualización *Cuerpo, comunicación, estética y política. Perspectivas situadas y feministas* dirigido por la profesora Mariela Singer y llevado a cabo en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). El interés por el tema de investigación surge el pasado año (2021) en la materia optativa *Cuerpo, comunicación y política en la producción de subjetividad* también bajo la titularidad de Mariela Singery perteneciente a la carrera de Ciencias de la Comunicación Social (UBA). Dicho proyecto de investigación iniciado durante fines de 2021, hoy se encuentra en curso.

De este modo, el trabajo se propone reflexionar sobre la performance *“Un violador en tu camino”* del colectivo Las Tesis en tanto modo de aparecer en el espacio público de los cuerpos múltiples a través de una intervención estético-política que, en su acción de visibilización, se presenta como repertorio de denuncia en el marco de los nuevos ciclos de protesta (Tarrow, 1997), ante un estado de violación de los derechos contra mujeres y disidencias ocurrido en territorio chileno.

En consecuencia, se intentará dar cuenta cómo por medio de la utilización de recursos artísticos se ejerce el derecho a aparecer (Butler, 2017) en la esfera pública mediante una práctica estético-política que, por una parte, resiste la situación de vulnerabilidad social e institucional y, por otra parte, reconfigura el orden de lo sensible (Rancière, 2010). Cabe mencionar que la performance surgida en 2019 se enmarca en los reclamos extendidos por diferentes colectivos feministas y transfeministas en América Latina en oposición a la violencia del sistema machista hetero patriarcal.

**Ciclos de protesta**

A lo largo de los últimos años, las performances, no solo en Argentina o Chile, sino que, a nivel global, fueron profundizándose al calor de las revueltas políticas y sociales suscitadas en los distintos gobiernos. En terreno latinoamericano, desde los años ´80 post gobiernos dictatoriales hasta fines de los ´90 atravesados por una época de políticas neoliberales, se produjeron distintos episodios de inestabilidad institucional, malhumor social y agitación callejera que habilitaron la proliferación de denuncias y protestas con el fin de reclamar ante el poder ejecutivo de turno (Longoni, 2010). [[1]](#footnote-1)

En ese marco, las formas de cómo hacer visible un reclamo, en términos de producción de imaginación, cobra más valor, ya que se presenta como una instancia para generar un impacto mayor; por lo que, las organizaciones sociales o colectivos de arte-política, llevaron a cabo un proceso de reelaboración militante para realizar distintas intervenciones artísticas que generarán un aumento de efectividad, lo cual dio lugar a la producción de diferentes performances en espacios públicos como por ejemplo los escraches, murales o prácticas teatrales (Longoni, 2010).

En lo que respecta al movimiento feminista, si bien luego problematizaremos sobre la dimensión de la “ola” como periodización, podremos identificar de forma muy elemental algunas conquistas y avances del movimiento: la primera etapa, vinculada al sufragio y la apertura a derechos civiles y comerciales para mujeres; una segunda etapa, durante la década del 60 y 70 donde comienza a problematizarse los vínculos afectivos y la sexualidad; una tercera etapa a fines del 80 y principios del 90 donde se incorpora la teoría queer; y una cuarta etapa, arraigada en América Latina, donde se produce una masificación de las demandas y luchas del movimiento en los nuevos ciclos de protesta.

En la historia reciente de América Latina, la implosión de la lucha feminista regional en contra de la violencia machista del sistema heteropatriarcal hizo tronar las calles de cada nación, reclamando justicia, igualdad y un cambio en las estructuras institucionales, políticas y económicas para las mujeres y disidencias. En ese contexto, Chile no sería la excepción. A partir de la convocatoria en 2015 del primer Ni Una Menos en la región, sumado al Primer Paro Internacional de Mujeres en 2017, el Segundo Paro Internacional en 2018 y las distintas protestas callejeras en pos de demandas transversales del movimiento es que surge la performance “Un violador en tu camino” del colectivo Las Tesis. En el año 2019 en pleno auge de la lucha feminista, el grupo conformado por 4 activistas, inspiradas en textos de Rita Segato y Silvia Federici, deciden realizar una coreografía combinando danza y canto, utilizando recursos y elementos teatrales; de ese modo, en su singular modalidad de los cuerpos múltiples congregados, la performance se circunscribe en los nuevos ciclos de protesta (Tarrow, 1997) con el fin producir un repertorio novedoso que logre visibilizar sus demandas.

En este sentido, respecto a la periodización del movimiento feminista y transfeminista, hablamos de *ciclos de protesta* y no de “olas”, ya que, por una parte, el término “ola” se basa en una conceptualización homogénea del movimiento, entendiéndolo de manera global en todas partes del mundo y no advierte las localizaciones y dinámicas de cada país; por otra parte, el término fija el protagonismo del género “mujer” sin tener en cuenta las disidencias o lo queer (Garrido-Rodríguez, C., 2021). Además, el concepto es originado en Europa y centra sus lógicas epistemológicas desde allí; algo poco útil para pensar los territorios latinoamericanos, donde habitan y circulan otros modos y lógicas de pensamientos.

Por este motivo, entendemos que la dimensión *ciclos de protesta* recupera la heterogeneidad de los movimientos sociales, establece coordenadas horizontales geográficas desde donde abordar los periodos de movilidad política, sin obturar las dinámicas y lógicas internas propia de cada nación. De este modo, a la pregunta nodal ¿Qué es y cómo se identifica un ciclo de protesta? Dice Sidney Tarrow:

“Una fase de intensificación de los conflictos y la confrontación en el sistema social, que incluye una rápida difusión de la acción colectiva de los sectores más movilizados a los menos movilizados; un ritmo de innovación acelerado en las formas de confrontación; marcos nuevos o transformados para la acción colectiva; una combinación de participación organizada y no organizada; y unas secuencias de interacción intensificada entre disidentes y autoridades que pueden terminar en la reforma, la represión y, a veces, en una revolución.” (Tarrow, 1997: 263-264)

Por lo tanto, la performance “Un violador en tu camino” podemos ubicarla, a grandes rasgos, en el marco de una serie de eventos producido en la última década del movimiento feminista y transfeminista que sucedieron no solo en Chile sino en la región. Esta etapa de convulsión social fue acompañada por el surgimiento de protesta de acción colectiva, en el que, en un plano micro, se reformularon los repertorios de protesta convencionales y, desde un esquema macro, posibilitó la reconfiguración del orden sensible.

**Límites y aproximaciones**

Para entender la significación y potencialidad de la practica performática es necesario adentrarnos en su constitución estético-política, rastrear los efectos que produce y preguntarnos *qué puede una performance.* Sin embargo, antes de abocarnos en la dimensión singularmente política, desarrollaremos algunos límites y aproximaciones sobre qué es una performance.

Según Diana Taylor, hay un común acuerdo en el campo especializado respecto a la imposibilidad de definir estrictamente qué es una performance, sin embargo, advierte que es posible señalar algunos aspectos básicos que la componen, a saber: la dimensión política en su antinormativismo, el carácter performativo, la presencia corporal, la puesta en juego de las representaciones y una serie de códigos de la teatralidad.

Taylor menciona que el elemento paradojal más distintivo de la performance es que está compuesta por una serie de reglas que al ponerse en *acción* intervienen sobre las reglas de la normativa vigente. Habitualmente, suele destacarse como un valor de la performance su rasgo espontáneo, imprevisible, lo cual no quiere decir que esté exenta de sus propias normas, sino que, al contrario, rescata elementos de otras tradiciones artísticas o disciplinas epistemológicas; por ende, la imbricación de reminiscencias estéticas o la recuperación de ciertos códigos no coagulados posibilita una experiencia singular sobre un régimen de normas establecido socialmente. Esa experiencia de ruptura es lo que instituye a la performance:

“Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte de performance” (Taylor, 2020: 20)

Por ejemplo, el colectivo Las Tesis en “Un violador en tu camino”, con el fin de lograr mayor visibilidad en sus reclamos, recupera desde la teatralidad el uso de una vestimenta determinada, con el pañuelo negro en los ojos y el pañuelo verde atado en la muñeca (éste último en símbolo a la lucha por el aborto y posicionado en los colectivos feministas); a su vez, realiza un baile planificado y ensayado, junto al canto de la canción en simultaneo entre todxs lxs intervinientes. Todo dispuesto sobre un escenario que será el *espacio público;* dimensión que desarrollaremos más adelante. Entonces, es necesario remarcarque, por una parte, existe una resignificación de recursos teatrales mínimos (sea pautas de baile o cómo componer y cantar una canción, gestos, etcétera) y, por otra parte, ese no avasallamiento de piezas artísticas sobre la producción performática abre el espacio para que otrxs no habituadxs en el campo de las artes se sumen, lo que posibilita una fácil difusión y realización. Entonces, cuando nos referimos a *teatralidad*, lo hacemos entornoa un modo de construcción escénica que busca un determinado fin:

“La teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción o patrón establecido de comportamientos; los gestos, el entorno físico y los cuerpos mismo de los participantes entran en el marco teatral. La acción o trama está estructurada de manera predecible y responde a una formula conocida que se puede repetir. La teatralidad (…) hace alarde de su artificio, de su ser “construida”; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. La pregunta que se le hace a la teatralidad no es si la situación a la que alude es verdadera o falsa sino si funciona o no funciona”. (Taylor, 2020: 25-26)

En consecuencia, no se puede hablar de performance sin hablar de audiencia; ese acto de *poner en escena* (Taylor, 2020) la performance requiere de un público, pero no de un público pasivo, típicamente del arte moderno, sino que es un espectador desplazado del carácter contemplativo, un espectador que en su modalidad tiene la posibilidad de incorporarse a la práctica, de ser parte. Se trastoca esa diferencia entre uno y otro, propio de las artes clásicas. Dice Jacques Rancière:

“La finalidad misma de la performance consiste en suprimir, de diversas maneras, está exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sola, suprimiendo la diferencia entre el uno y el otro, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida” (Rancière, 2010: 21)

Ese trastocamiento entre artista-espectador interpela al espectador desde un lugar de productor y no tanto de mero observador distante. Por ende, en un sentido, resquebraja el régimen artístico y, en otro sentido, el desvanecimiento de esa separación produce una socialización de la practica performática. Más aún si pensamos lo dicho anteriormente sobre cómo LasTesis dispone y selecciona los elementos artísticos para llevar a cabo la performance. De manera que, esa combinación entre personas no artistas-especialistas y los recursos escénicos optados, abre el camino para que otrxs se sumen a la coreografía, logrando un impacto mayor.

**La performance como intervención estético-política**

Las aproximaciones y limitaciones sobre la performance esbozadas en el apartado anterior habilitan el camino para adentrarse al punto nodal de la cuestión y que tiene que ver con el estatuto político de la práctica performática. En este sentido, para reflexionar y desentramar este nudo problemático, retomamos la conceptualización de *política* propiciada por Jacques Rancière en su libro *El desacuerdo.*

En la antigua Grecia, dice Rancière, retomando críticamente las postulaciones de Aristóteles, se entendía la comunidad política como una distribución de las partes entorno a lo común, donde cada uno se ocuparía de la fracción correspondiente en pos de la armonía social. Esta partición del ordenamiento aristotélico ubicaba la *política* sobre unos pocos que tenían la capacidad de hablar y manifestarse, es decir, que se ocupaban de pensar y ejercer la palabra, mientras los otros carecían de esa posibilidad y se dedicaban a tareas productivas. De este modo, se estructuraba el orden social sobre una base que definía roles, ocupaciones y visibilidades; en términos rancerianos, se advertía una *división de lo sensible* [[2]](#footnote-2)diferenciada entre animales lógicos y animales fónicos, entre los hombres dotados de *logos* y los hombres dotados de voz (como mera herramienta):

“La voz (…) es un instrumento destinado a un fin limitado. En general, sirve para que los animales indiquen (semainein) su sensación de dolor o agrado” (Rancière, 2006: 36)

La voz, por lo tanto, estaba disociada de la palabra, la cual pertenecía a quienes poseían *logos*. Sin embargo, el *logos* no era meramente entendido como palabra, sino como quién tenía derecho a ejercer esa palabra. La posibilidad de ejercer la palabra los inscribía simbólicamente en la ciudad, les otorgaba un nombre, un reconocimiento.

Entonces, para algunos, el ejercicio de la voz era señalado como ruido o dolor y, en otros, era comprendido como palabra. Pero lo central no radica en la separación básica entre seres fónicos y seres lógicos, sino en el *litigio* que la instituye; es decir, hay política en la interrupción del sistema de dominación construido y no en la consecuencia de esa división del orden.

“Hay política porque el logos nunca es meramente la palabra, porque siempre es indisolublemente *la cuenta* en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que lo otro solo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta” (Rancière, 2006: 37)

Esa existencia de dos mundos paralelos, dos tipos de partición de lo sensible (Ranciere, 2006), Jacques Ranciere lo denominará *distorsión.* Lejos de ser un choque de intereses, la *distorsión,* es la contingencia misma de ese entre, la *cuenta* que se tiene sobre aquello que era incontable, invisibilizado. En otras palabras, es lo irresoluble de entender lo comunitario de dos modos disimiles. Señala el autor:

“La distorsión que instituye la política no es en primer lugar la disensión de las clases, es la diferencia consigo misma de cada una que impone a la división misma del cuerpo social la ley de la mezcla, la ley de cualquiera haciendo cualquier cosa”. (Rancière, 2006: 34)

La política no se ancla en la oposición, como sí en la distorsión; es el conflicto entre dos procesos divergentes, es decir, la rotura de un supuesto consenso social. La política, en ese sentido, suscita cuando la representación establecida es dislocada por el grupo que *no era parte* de aquella representación; cuando la lógica de seres parlantes igualitarios desarticula la distribución de los espacios y los cuerpos, sus modos del ser, de hacer y de decir (Ranciere, 2006).

“Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instruyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada” (Rancière, 2010: 42)

Es decir, tal como sucede en el caso de Las Tesis, el acto político acontece en el momento en que, a partir de la realización de la performance, se produce la visibilidad de mujeres y disidencias reclamando y que se entiende ese reclamo como tal, en tanto sujetos con derecho a aparecer denunciado el orden comunitario vigente y exigiendo otro.

La movilización de cuerpos bailando y cantando en el espacio público de quienes no formaban parte permite interrumpir el curso normativo. La intensidad de la lucha expone lo contingente y disloca las localizaciones sociales al visibilizar lo invisibilizado y resquebrajar lo establecido.

“La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 2006: 25).

Ese reclamo del movimiento feminista y transfeminista no es entendido desde el mero *ruido* o *queja*, sino que se erige como sujeto existente de derecho, lo que produce un desfase en el ordenamiento sensible.

En términos de Rancière, la aparición de una lógica *igualitaria,* la de la política, interpone la otra, la *policial*. Ésta última es la que preserva el orden de cosas, diseña y resguarda las ocupaciones institucionales, políticas y sociales. No obstante, cuando nos referimos a lo policial no lo hacemos necesariamente como aparato físico ni como fuerza represiva del Estado, sino en tanto formulación de las condiciones configuracionales de una sociedad en torno a lo decible y lo visible. Así lo define Jacques Rancière:

“La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. (…) La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, 2006: 44-45).

Por eso, podemos pensar la práctica performática de Las Tesis como un modo de intervención política, en tanto interrupción sobre esa distribución de lo sensible; quienes estaban condenados al silencio y al ruido se corren de ese lugar e interrumpen la lógica vigente, descomponen el espacio instituido y modifican su destino. Es allí donde aparece la *política:*

“Propongo ahora reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes” (Rancière, 2006: 45).

En sintonía, el colectivo LasTesis, en su libro *Quemar el miedo* (2021) dicen algo similar entorno al acontecimiento de aparecer allí donde eran invisibilizadas:

“Habitar, aunque sea por un breve lapso de tiempo, espacios de enunciación históricamente masculinizados, negados a otras subjetividades. Espacios en los cuales se puedan escuchar nuestras voces, nuestras demandas, nuestras denuncias, nuestras ideas” (LasTesis, 2021: 105).

Tal como dice el fragmento “ahora que sí nos ven”, perteneciente un cantico que se hizo conocido en las recientes marchas feministas y que da cuenta de la aparición de mujeres y disidencias como sujeto político, el lema funcionaría como un “ahora que sí nos ven luchando por derechos que nos pertenecen”, “ahora que sí nos ven y no somos relegadas a las tareas de cuidado”; es decir, funciona en tanto dislocación del ordenamiento social del género. Se transforma en demanda política lo que antes era una queja.

Del mismo modo, se puede pensar en el estribillo de “Un violador en tu camino” que produce una dislocación similar: “Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni como vestía”, dice el canto. No solo se denuncia los femicidios ocurridos en territorio chileno, sino que desarticula el discurso dominante y al lugar al que fueron ubicadas.

Por otra parte, la decisión del colectivo LasTesis de canalizar sus denuncias por medio de la practica artística no solo expone esas demandas fundamentales, sino que, en la elección misma de direccionar su denuncia de forma artística, desarticula el lugar normativo al que fueron relegadas históricamente en la distribución social -en un sentido amplio-, tanto en ejercer el derecho a visibilizarse como de interpelar su lugar en el campo del arte.

Para finalizar, sobre este último punto, Ranciere propone una nueva vinculación entre arte y política, deslindada de la autonomización del arte moderno y que, en el caso de la performance “Un violador en tu camino”, se pondrá en práctica. En primer término, ubica al arte dentro del régimen sensible de lo común, donde posee recortes, espacios y tiempos determinados, en el que está investido de una estructura de identificación con relaciones, practicas, formas de visibilidad e inteligibilidad específicos. El arte moderno, en este sentido, fue entendido como esfera escindida de la vida, donde solo accedían quienes se creían con derecho y posibilidades; sobre esa base, se encontraba una configuración social diseñada en tiempos, espacios, objetos y localizaciones que habilitaban esa concepción del arte. Sin embargo, esta conceptualización de *estética* permite visualizar cómo practicas artísticas contemporáneas, como el caso de las prácticas performáticas, trastocan lo considerado arte llevándolo a la esfera de la vida e incorporando materialidades desde otros lugares y trayectorias que revitalizan la vida misma y la experiencia artística.

“Es, de este modo, en tanto forma de experiencia autónoma, que el arte tiene que ver con la división política de lo sensible. El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle.” (Ranciere, 2011: 44)

En este sentido, recuperando la noción de *arte-vida* de las vanguardias del siglo XX, el autor de *El malestar en la estética* (2011), sostiene que la conjunción entre la experiencia de vida y la artística indisoluble, pero que no se confunden en sus especificidades y en lo que puede aportar cada una. Explorar el arte no esquemáticamente habilita a repensar lo sensible heterogéneo como una forma de fugarse de la vida disciplinada, revalorizarla desde otro lugar y generar experiencias sensibles que posibiliten nuevas maneras de entender lo individual y lo colectivo (Ranciere, 2011).

**Performance y Performatividad**

Otro aporte reflexivo al análisis tiene que ver con el aspecto *performativo* de la performance. Este concepto acuñado por Judith Butler propone una actuación del género, en el que, mediante gestos, modos, habla, comportamientos o visibilidades construye o transforma el género; de esta forma, sale de la sustancialidad del género impulsado desde la lógica biologicista para ubicarlo en una puesta en juego permanente de los sujetos. Para abordar esta conceptualización de *performatividad*, toma los presupuestos del lingüista J.L. Austin, quien sostiene que un enunciado produce efectos en el instante mismo en que se expresa y que, por ende, todo acto de habla realiza una accion, genera una realidad. Dice Butler:

“Cuando se habla de performatividad es para aludir a unos enunciados lingüísticos que, en el momento son pronunciados, crean una realidad o hacen que exista algo por el simple hecho de haberlo expresado. Fue el filósofo J.L. Austin quien presentó este concepto, pero ha sido revisado y modificado por pensadores como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu (…)”. (Butler, 2017: 34-35).

Y agrega Butler en la misma página de la cita anterior:

“Da la impresión de que la performatividad no es sino una manera de decir que un lenguaje, por su propia fuerza, puede crea algo nuevo o poner en juego ciertos efectos o consecuencias.” (Butler, 2017: 35)

La pregunta que cabe realizar es similar a la que postula Butleren *Cuerpos aliados y lucha política*, a saber, cómo se pasa de una performatividad de los actos del habla a los actos corporales, primero, y cómo se transita esto último en una performatividad de las manifestaciones sociales, posteriormente. Respecto a lo primero, dice la filósofa estadounidense:

“Cuando decimos que el género es performativo, en lo que estamos incidiendo es en su puesta en acto: el género sería una clase determinada de practica; y además destacamos que la aparición del género suele interpretarse erróneamente, como si fuera una señal de verdad interna o inherente. El género sale a la luz a raíz de normas obligatorias que nos exigen convertirnos en un género o en el otro (generalmente en un marco de carácter estrictamente binario). (…) cuando el género se pone repetidamente en acto, se arriesga a deshacer o modificar las normas en formas previstas, de modo que la realidad del género puede quedar abierta a nuevas estructuraciones.” (Butler, 2017: 39).

Sin embargo, este ejercicio de la libertad que debiera tener el género no siempre es absoluta, ya que como sujetos estamos hechos de lenguaje y cultura (Butler, 2017), con condiciones de clase, históricas y sociales en la que nos incorporamos y que imposibilita el libre ejercicio del género.

Incluso, cundo se decide eludir la asignación del género binario, no sin dificultades, se realiza mediante la práctica concreta. Nacemos en un mundo y nos inmiscuimos en un sistema de normas obligatorias que vamos acatando y repitiendo con el paso del tiempo, y cuando se decide salir de la obligatoriedad del género, se hace también mediante gestos, modos y un lenguaje determinado (Butler, 2016). Es a eso a lo que Butler denomina carácter performativo del género, a ese *hacer;* pero un hacer donde el sujeto que no se considera preexistente a la acción (Butler, 2017). Así lo dice:

“Cuando dije que el género es performativo, me estaba refiriendo a una clase de actuación, en la cual uno no es primero su género para luego decidir cómo y cuando lo representa. La práctica del género forma parte de su misma ontología, es una forma de repensar el modo ontológico del género, y por eso tiene mucha importancia cómo, cuando y en qué circunstancias tiene lugar esa actuación, pues todo el cambio el propio género que uno es”. (Butler, 2017: 66).

De manera que, no es que uno elige primero puramente el género y luego lo representa, sino que el género es performativo en tanto que es la practica misma la que va configurando de modo forzoso el género, mediante la práctica repetida de la conducta, el habla, gestos y toda una serie de circunstancias que lo moldean. Por otra parte, en paralelo, el modo de presentarse ante los otros Butler lo denominará *performance*; mientras lo performativo se vincula con la actuación repetida de comportamientos, la performance es la presentación misma en publico de lo que decimos ser.

Esto se vincula fuertemente con la performance de Las Tesis en tanto creación de realidad, donde ejercen el derecho a aparecer, de dar visibilidad a aquello que se dice ser, a lo que estaba negado. La realización de la práctica artística activa un estado de cosas, produce efectos y repercusión, crea un mundo.

La autora estadounidense, retomando ciertas teorizaciones de Hannah Arendt, dice que las asambleas o marchas multitudinarias estructuran y desestructuran el espacio de aparición (Butler, 2017). La acción conjunta de los cuerpos en el espacio considerado público habla más allá de las palabras, comunican y representan principios igualitarios que desajustan el sitio construido desde donde y cómo aparecer.



Figura 1 Realización de la performance “Un violador en tu camino” frente a El Palacio de La Moneda. (Fotografía tomada por Agencia Uno, 2019)

Tal como ilustra la imagen (Figura 1), se puede ver la realización de “Un violador en tu camino” por primera vez frente a El Palacio de La Moneda, donde la danza señala en este caso a la institución (en referencia al Estado) como parte del problema y denuncia mediante el canto a la fuerza represiva (carabineros). La puesta en acto de la performance en el espacio público da cuenta de su exclusión histórica en la conformación comunitaria de lo público.

La potencia de congregarse en una plaza o en las calles de manera masiva en ese *entre de los cuerpos*, y que Butler denomina *performatividad plural*, no solo denuncia la posibilidad de ocupar lugares que fueron negados, sino que, pretende romper la lógica de la esfera que los fundamenta creando nuevas imágenes sensibles. Esto, como venimos viendo, se relaciona con la noción de *política* de Ranciere explicada en el apartado anterior.

Por otra parte, otro elemento no menor y que cabe destacar es el aspecto imprevisible de lo performativo, en tanto impacto que produce en los otros, y que promueve la circulación del hecho. Desde luego que allí el rol de las redes sociales y el mundo digital es relevante para expandirse territorialmente, pero aquí no nos adentraremos en esa cuestión. Sí diremos, por el contrario, que se puede apreciar en cada actuación de “Un violador en tu camino” algo del orden de lo inasible que constituye al acto performático, que horada saberes previos y destraba ciertos límites de la práctica política; lo que permite concluir, a corto y mediano plazo, un desafío para LasTesis y todos los colectivos de arte-política, tanto a nivel de proyección política orgánica como de la performance en sí, ya que la actividad performática requiere siempre de actualización y resignificación. A propósito, dicen LasTesis:

“Ver que en la performance existe un germen de respuesta, al menos en el alzamiento de las denuncias y demandas, comprueba que poner el cuerpo desde lo colectivo legitima demandas históricas del feminismo interseccional. ¿Qué viene después? Aún no lo sabemos. Tenemos más preguntas que respuestas, más dudas que certezas” (LasTesis, 2021).

**La potencia afectiva**

Un elemento de suma importancia y que fue mencionado al pasar en el apartado anterior, es la dimensión de *afección,* ya que permite abordar la potencia del obrar de los cuerpos en las calles. Si algo instituye a este tipo de movilizaciones masivas es la capacidad desconocida de *lo que pueden los cuerpos.* Haciendo una clara referencia a Spinoza, particularmente en la lectura de Deleuze en torno a la noción de afección, es posible advertir cómo en estos repertorios artísticos de protesta -como el de LasTesis- se produce un aumento de potencia en el momento mismo en que se lleva a cabo el acontecimiento performático (Deleuze, 2008). El aumento o disminución de potencia depende del nivel de afecciones que se es capaz; de este modo, el accionar está condicionado, es decir que se actúa en función de la afección que se tiene (Deleuze, 2008).

“Soy tan perfecto como puedo serlo en función de las afecciones que tengo” (Deleuze, 2008).

Ahora bien, ¿es lo mismo afecto que afección? Claramente no, estamos hablando de dos especificidades distintas pero que se entrecruzan. Deleuze, en su lectura, alude que el afecto es aquello que la afección envuelve. La afección recubre un afecto. Y la afección, por el contrario, es el *efecto* de aquello, el impacto de una imagen de cosa. Pero entre una y otra, hay un pasaje, una transformación, una transición vivida. En ese paso de un estado a otro, que Spinoza lo denominara *duración*, anuda el aumento o disminución de mi potencia (Deleuze, 2008). Cualquier alegría, tristeza o gesto que sea alojado en esa afección produce una acción, una variación de potencia.

En este sentido, como sujetos arrojados al mundo estamos en constante tensión con todo aquello que nos rodea, abiertos siempre al encuentro, a correr el riesgo de lo imprevisto; lo que habilita una puerta de entrada a pensar la experiencia de otro modo, con otras potencialidades, que permita una exploración de la vida desviada de los regímenes y las normas. Pensar en “Un violador en tu camino”, entonces, es pensar en un acontecimiento inédito, múltiple y singular, donde cada cuerpo afecta otro, en una articulación del *entre* que potencia el acto performático. Es *entre* los cuerpos que aumenta la potencia y no fuera de él. Es *entre* los gestos de unos y otros donde se abren nuevos caminos posibles, imaginar otras estrategias políticas y una renovada forma de alojar el cuerpo junto a otros, deslindado de binarismos, saberes coagulados y estereotipos, para dar lugar a una verbalización del cuerpo, lanzado al mundo en un acuerpamiento colectivo. Dice Marie Bardet:

“Acuerparnos se escucha como una palabra, un grito, un gesto, un aullido en tensión entre el espacio ocupado cuando estamos en un lugar, una plaza, una calle, y las múltiples formas de abrazar que saben tejer el consuelo colectivo con la transmisión de una furia. Ir reconociendo la potencia de la irreductibilidad de la materia de los cuerpos juntos” (Bardet, 2018: 26).

**A modo de cierre**

Como palabras finales del trabajo realizado, es posible extraer algunas conclusiones breves que permitan sintetizar lo expuesto y avizorar desafíos por venir. En primer lugar, a partir de la performance “Un violador en tu camino”, se puede concluir cómo la practica performática se instituye en tanto intervención estético-política fundamental para los colectivos feministas y transfeministas. Su carácter político da cuenta, por una parte, del lugar al que fueron relegadas mujeres y disidencias en la configuración social y que padecen históricamente, y, por otra parte, la posibilidad de transformar el orden normativo vigente.

En segundo orden, en lo que respecta a la modalidad de protesta, la incorporación de elementos festivos y teatrales como el pañuelo en los ojos, el maquillaje, los instrumentos sonoros, la danza, el canto y ciertos gestos producen un resquebrajamiento en las formas de protesta tradicionales donde había que concurrir de un modo más austero, con seriedad, solemnidad y acatando normas moralizantes de lo que debe ser una protesta y cómo presentarse en ella.

Asimismo, el lugar de quienes pueden ejercer derecho a realizar una protesta, de porqué y cómo llevarla a cabo, también se resquebraja con el acto performático, ya que la singularidad de la práctica deja al descubierto, en término de Ranciere, quienes fueron poseedores de la palabra *política* y con legitimidad de reclamar.

Por otra parte, la dimensión afectiva de los cuerpos en las calles posibilita repensar la potencia inasible de los cuerpos a la hora de ejercer su derecho aparición (Butler, 2017). A través de su fuerza inédita, expanden los límites de lo posible a la vez que crean realidad y resquebraja la construcción política de lo público. En este sentido, lo afectivo, históricamente desestimado por la racionalidad política moderna, se ubica en la actualidad como una posibilidad de ejercer la política, de articular nuevas formas de representación y entablar estrategias de poder.

Para finalizar, particularmente, considero que si bien la practica performática abre una oportunidad única para transformar el orden social actual, no es menos cierto que su carácter potente e imprevisible requiere de constante actualización y revitalización; por eso, el desafío que se presenta de aquí en más, es cómo ir resignificando esas micropolíticas a lo largo del tiempo y, fundamentalmente, de qué modo es posible construir alianzas políticas desde la producción artística que procuren renovados horizontes emancipatorios.

**Bibliografía**

Bardet, M. (2018). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de “un cuerpo danzante”. *Revista Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 60, 13-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6357638>

Butler, J. (2016). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza,* Buenos Aires: Cactus.

Fuentes, M. (2015). Performance, política y protesta. En D. Taylor y M. Steuernagel, *¿Qué son los estudios en performance?* Hemi Press & Duke University Press. https://scalar.usc. edu/nehvectors/wips/performance-poltica-y-protesta

Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Garrido-Rodríguez C. (2021). Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las “olas”.

Las Tesis Colectivo. (2021). *Quemar el miedo. Un manifiesto.* Ciudad de México: Planeta.

Longoni, A. (2010). *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*. Aletheia, 1(1). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf>

Rancière, J. (2006). *El desacuerdo, filosofía y política*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2011) *El malestar en la estética.* Buenos Aires: Capital Intelectual

Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Editorial Alianza.

Taylor, D. (2011). Performance teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados de Performance* (pp. 7-32). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

**Referencia de imágenes**

Figura 1: Agencia Uno, (2019). Performance “Un violador en tu camino” del colectivo LasTesis frente a El Palacio de La Moneda. [Fotografía].

1. Ana Longoni en su apartado “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década” publicado en el libro Poéticas Contemporáneas – Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2000, retoma el contexto de las prácticas de acción colectiva solo en territorio argentino. Sin embargo, a pesar de que en Chile el proceso dictatorial duró hasta iniciados los años ´90, es un síntoma de la época a nivel regional el paso de las dictaduras al sistema democráticos en los 80 y 90, con una posterior transición hacia una fase neoliberal en términos político-económico. Esto último en el marco de un contexto de convulsión social y movilidad callejera. [↑](#footnote-ref-1)
2. Jacques Rancière en su libro “Reparto de lo sensible” (2009) llama *división de lo sensible* al “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”. A lo largo del presente trabajo no referiremos sobre esta teorización. [↑](#footnote-ref-2)